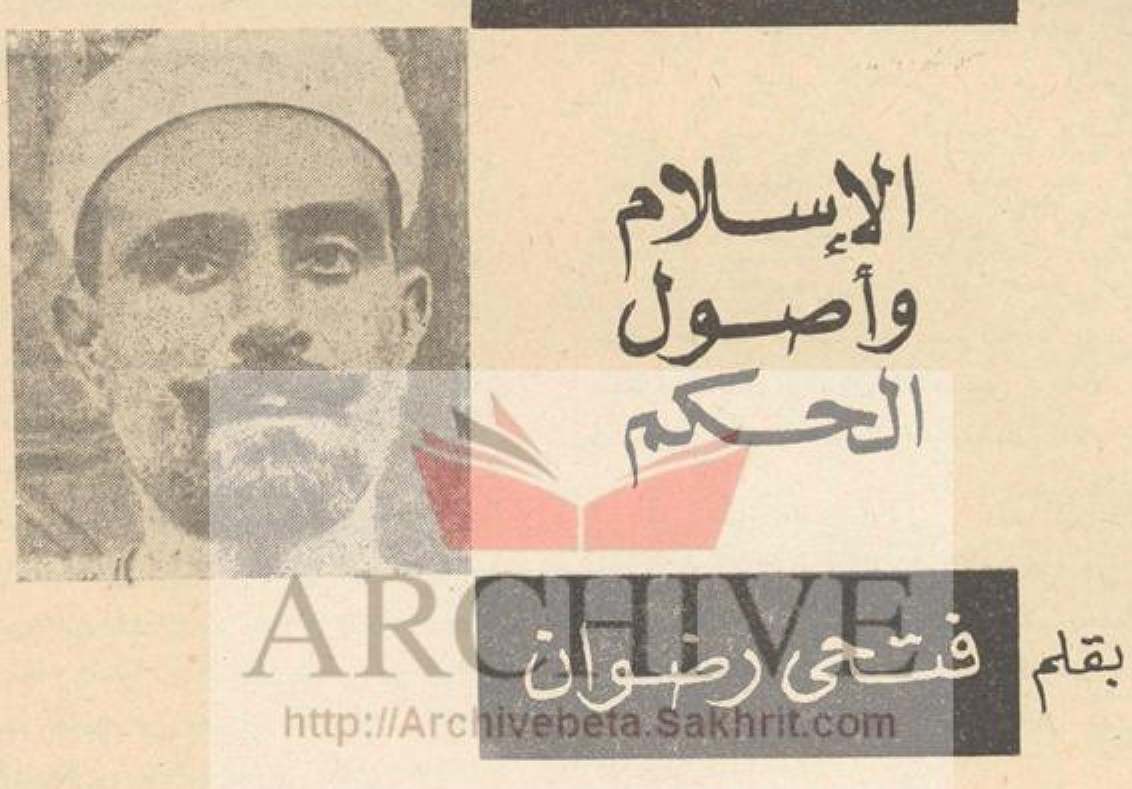




مضى الشيخ على عبد الرازق الى ربه بعد أن نشر على الناس كتابا صغير الحجم لم تزد صفحاته عن المائة الا قليلا ، ولكنه كان مع صغر حجمه أشهر الكتب التى أخرجتها المطابع فى البلاد الناطقة بالعربية خلال قرن من الزمان ٠

ولم يدان ٠ كتاب الشيخ على عبد الرازق فى الشهرة وذيوع الصيت الا كتاب صغير الحجم أيضا ،

وتأبى الصدفة الا أن يكون صاحبه أزهريا كذلك ، وأن يكون اسمه « عليا » ، ذلك هو ديوان «وطنيتى» الذى نظم قصائده الشيخ « على الغاياتى » ، فحكم على محمد فريد بالحبس ستة أشهر لأنه قرظه ، وعلى مؤلفه بالحبس سنة غيابيا ، اذ كان قد آثر الهجرة الى تركيا ، ثم الى أوروبا ٠

وتأبى الصدفة أيضا الا أن يكون هناك كتاب آخر ذائع الصيت لأزهرى ثالث ، هو كتاب « فى الشعر الجاهلى » للشيخ طه حسين ٠

وكانت هذه الكتب جميعا خليقة بأن تطلع على الناس فلا يلتفتون اليها ، أو قد يلتفتون اليها ولكن لا يثيرون من أجلها هذا الضجيج الذى صاحب الكتب الثلاثة ، لولا أن السياسة أرادت أن تتخذ من كتاب فى تاريخ الاسلام السياسى ، ومن ديوان شعر ومن بحث فى تاريخ الأدب العربى ، وسائل لتحقيق أغراض تجاوزت الكتب ذاتها ، وما فيها ، وان كان كافة ما فى هذه الكتب جديدا ، ومثيرا للفكر فى مصر وفى البلاد العربية ، وجديرا بأن يدعو الناس الى الجدل والمناقشة ، والى الدرس والمراجعة ٠

فالتعليق على هذه الكتب التى أخرجها للناس ثلاثة من الأزهريين ،لا تكمل له أدواته ، ولا يهتدى الى وجه الحق ، فى قيمة ما انطوت عليه ، الا بالاحاطة بالظروف السياسية التى لابست مولد كل كتاب وطلوعه على الناس .

والظروف السياسية المتصلة بكتاب الشيخ على عبد الرازق ، ترجع الى ما قبل صدور هذا الكتاب بنصف قرن من الزمان .

فقد احتل الانجليز مصر فى سنة ١٨٨٢ ودخلت جيوشهم القاهرة عاصمة البلاد فى ١٤ سبتمبر من تلك السنة ، ولما استتب الأمر للمحتلين عملوا على اذاعة أنهم جاءوا لينقذوا الفلاح من حكم الخديويين الذى كان يسلط على أهل الريف فى مصر الكرباج، ويمتهنهم بأعمال السخرة ، وقد حقق الانجليز وعدهم فمنعوا استعمال السياط ، وأوقفوا أعمال السخرة ، ولكنهم فعلوا شيئا آخر كان لا بد لهم أن يفعلوه ، ذلك أنهم أنشأوا طبقة جديدة تدين لهم بالثروة وبالجاه وبالنفوذ فى المجتمع الجديد . وبعبارة أخرى أنشأوا ارستقراطية لم يكن لها وجود من قبل ، وعملوا على أن تحل محل الارستقراطية التركية الشركسية التى أوجدها حكم محمد على ، والتى كانت تجمع فى يديها مقاليد الأمور فى ظل الخديو ، وتتمتع بالضياع و (الابعاديات) الواسعة فى ريف مصر وصعيدها وتبدى فى الوقت نفسه من ضروب الاحتقار والتعالى للمصريين ما كان يكوى بالألم نفوس الذين حصلوا شيئا من العلم فى الأزهر ، أو الذين حققوا شيئا من الثروة بفضل نشاطهم الزراعى أو التجارى لم يكن فى الماضى السابق على عهد الاحتلال البريطانى بكوات مصريون ولا باشوات مصريون الا عدد قليل ظهرت طلائعهم الأولى فى عهد سعيد، ثم زادوا قليلا فى عهد اسماعيل ، فلما كان الاحتلال البريطانى ، زاد دورهم فى المجتمع بروزا ، وأصبح لكل مديرية من المديريات فى الوجهين البحرى والقبلى ، زعماء من هذه الارستقراطية منهم الباشوات ومنهم البكوات ، وبات من السهل أن نرمز الى كل اقليم من أقاليم مصر بزعيم من هؤلاء ، ينتمى الى عائلة من العائلات كبيرة العدد ، موفورة الحظ من الثروة . وهذه الارستقراطية المصرية ، كانت ارستقراطية زراعية ، تستمد جاهها من نفوذها من الثروة العقارية ،وهى بحكم هذا شديدة الاتصال بالفلاح، وبتاريخه القريب ، وبما كابده وعاناه على يد الخديويين ، ولا سيما الخديو اسماعيل ، لذلك لم تكن تكره شيئا كراهيتها لهذا الخديو ولعهده ، ولأجداده، ولم تكن تملك نفسها من الاقرار بالجميل للاحتلال البريطانى ان سرا وان جهرا ، وهى على كل حال لا تتحمس كثيرا فى انتقاد عيوبه ، بل لعلها لم تكن تحس بثقله على صدر البلاد ، ولا بما يكبل به العقول والقلوب ، فقد كانت فى بحبوحة من العيش ، تتقلب فى أحضان النعمة والسلطة ، ويتعلم أولادها فى مصر وفى أوروبا ، ولا ترى سياطا ، ولا يصيبها امتهان .

لذلك كان فى مصر ، عقب السنين الأولى للاحتلال ، جيلان : جيل شهد عهد الخديويين فهو كاره له ، ميال للانجليز ، وعلى رأس هذا الجيل أعيان الريف الجدد ، الباشوات والباكوات زعماء العائلات الغنية . وجيل ولد بعد الاحتلال ، أو قبله ولكنه لم يشب عن الطوق الا بعده ، فلم ير الا هذا الكابوس الجاثم على صدر الوطن ، والذى يقيد حركته ويستنفد حيويته ، ويفرض عليه من صنوف الذل وألوان التضييق ، مالا سبيل الى السكوت عليه ، أو الرضا به .

أما زعماء الجيل الأول ، فقد كان زعماء الانجليز فى أشد الحاجة الى أن يجتمعوا فى تنظيم ، وأن يسمع لهم صوت (١) ، لأن ذلك يخفف من كراهية الجيل الثانى لهم ، ويشتت أفكارهم ، ويثنى عزمهم عن القيام بأى عمل عنيف ، أو مقاومة منظمة للاحتلال .

وقد تم هذا ، فكان لزعماء الارستقراطية حزب هو حزب الامة ، وكان لهم صحيفة سياسية هى « الجريدة » ، وكان لهم كاتب هو أحمد لطفى السيد .

وكان للجيل الجديد حزب هو « الحزب الوطنى » وكانت لهم جريدة هى « اللواء » ، وكان لهم زعيم هو مصطفى كامل .

كان حزب الأمة لا يضيق الا بالخديو ، ولا يتوثب الا عليه ،ولا ينقد الا أخطاءه ، فى حين كان لطيفا مجاملا ، بل قل متوددا وصديقا للاحتلال البريطانى ومعتمده ، وقد حدثنا الدكتور هيكل فى مذكراته بأن كاتب حزب الأمة الأستاذ أحمد لطفى السيد

---

(1) Egypt Since Cromer by lord loyd

راح يروج ابان الحرب العالمية الأولى التى بدأت سنة ١٩١٤ ، وانتهت سنة ١٩١٨ ، لفكرة مؤداهـــا أنه اذا لم يكن بد من الاحتلال ، أو اذا لم يكن ثمة سبيل الى الاســتقلال الوطنى ، فليكن الحكم فى بلادنا للانجليز ، فهم خير الحاكمين • وقد التقت فى هذه الدعوة المنكرة جريدتا « المقطم » ، صحيفة الاحتلال البريطانى السافرة ، و « الجريدة » لسان حال حزب الامة . وقـد أغضب هـذا الموقف الدكتور محمد حسين هيكل وأثاره ، وكاد يفســد علاقته بأستاذه لطفى السيد •

وبعد أن انتهت الحرب العالمية الأولى ، وانفجرت ثورة سنة ١٩١٩ ، اختفى حزب الأمة ، وانتقل أكثر زعمائه ، الى حزب الأحرار الدســـتوريين ، الذى كانت أسرة عبد الرازق ، من أكبر دعـــائمه • وواصل الحزب الجديد سياسة حزب الأمة المندثر ، وورث سياسته القـائمة على أســـاسين : التلطف والتودد الى الانجليز ، والتصلب والتشدد وأحيانا التوثب والمخاشنة للسلطان أو الملك •

فى ضوء هذا التـــاريخ يجب أن نقرأ كتـــاب « الاسلام وأصـــول الحكم » • فلم يكن الأحرار الدســـتوريون يحبون الملك فؤاد ، ولم يكن الملك فؤاد يحبهم ، وقد اصطدم بزعيمهم ثروت ، وسعى لاحراجه ، ثم لاخراجه من الوزارة سنة ١٩٢٢ ، واصطدم بمحمد محمود سنة ١٩٢٩ ، وبلغت العلاقة بين الملك فؤاد ورئيس وزرائه فى سنة ١٩٢٩ من السوء الى الحد الذى استطاع معه محمد محمود أن يصحح للصحف البريطانية ما اذاعته من انه سيعود من بريطانيـــا الى مصر مع الملك فؤاد على نفس الباخرة ، فقال : الملك سيعود معى .

وقد كانت هـذه المخاشنة ممـــا يحمد للأحرار الدستوريين ، لو لم تكن حبال الود ممدود بينهم وبين دار الحماية البريطانيـــة ، ثم دار الســـفارة البريطانية على الصورة التى فصلها الدكتور هيكل فى مذكراته المتسمة بالصراحة وبالشجاعة معا •

***

خرجت تركيا من الحرب العالمية الأولى قزمـــا مثخنـــا بالجراح ، بعد أن كانت عملاقا مرهـــوب الجانب ، شديد البطش يمتد سلطانها الى أكثر مما امتد اليه سلطان أية امبراطورية سابقة ، فقد خضع لها شرق أوربا حتى النمسا ، وخضع لها الشرق الأدنى كله ، وشمال البحر الأبيض المتوســـط ، وجزر كثيرة فيه ، وحاولت أوربا أن تزحزح هـذا السلطان عن أوربا المسيحية ثلاثة قرون أو يزيد ، فتكسرت سيوف تلك المحاولات ورماحهـــا ، على صخرة امبراطورية بنى عثمان الصلدة •

لكن امبراطورية بنى عثمـــان كانت خليطا من شعوب متنافرة ، بعضها مسيحى ، وبعضهـــا من المسلمين ، بعضها فى أوربا ، والبعض الثانى فى آسيا ، والبعض الثالث فى افريقيا ، ولم تكن لهذه الامبراطورية الا ســـياسة واحدة ، هى الســـيف والنطع • ولم يكن لديها ما تقدمه للشعوب الخاضعة لها ، من حضارة أو ثقافة ، حتى الدين الذى قامت عليه ، لم تحسن الدعوة له ، أو عرضه على العالمين ، فلم تر أوربا منه غير وجه حاكم متجهم ، وحكومة فاسدة ، تفشو فى ظلهـــا الرشوة والدسيسة ، والخوف والنفاق •

لذلك كان لا بد من أن يقـــوم قانون الحـــياة الأسمى ، قانون لابقاء الا للأصلح ، بعمله ، فتداعت الامبراطورية ، وخرجت لا تملك من حطام مجدها القديم الا ميناء استامبول فى أوربا ، وكادت تضيع من صميم أرضها فى الأناضول أجزاء ائتمرت ايطاليا وفرنسا واليونان على نهبها ، لولا أن خرج من هذه الأطلال المتداعية الضابط مصطفى كمال ، الذى قاد فلول الجيش العثمانى فى معركة ظافرة ضـــد غزوة يونانية يؤيدهـــا لويد جورج رئيس وزراء بريطانيا ، وسلمت أرض الأناضول لتركيا ،وانفرد الضابط مصطفى كمال بالسلطة فى بلاده بعـد أن أصبح محرر وطنه ، وزعيم حركته الاستقلالية • ولما انتقل اليه عبء توجيه دفة سياسة بلاده قرر أولا أن يزيح عن تركيا كل أثقال زعامتها الاسلامية وثانيا أن يقطع كل صـــلاتها بالشرق ، وثالثـــا أن يحاول ما استطاع أن تعيش تركيا مع أوروبا كاحدى دولها ، تلبس لبسها ، وتســـتعمل حروف لغتها ، وتطبق قانونها • فكان من ضمن مارمى به الى البحر سلطنة بنى عثمان فأصـــبحت تركيـــا جمهورية ، ثم تاج الخلافة الاســـلامية ، فأصبحت تركيا دولة علمانية لا دينية •

هوت الخلافة الاسلامية بعد أربعة عشر قرنا متصلة ، وقد اتخذت هذه الخلافة خلال خمسة قرون من هذه القرون الأربعة عشر تركيا موطنا حتى سقطت فى ٢ مارس ١٩٢٤ م واســـتيقظ المسلمون ذات صباح ، فاذا هذا البناء الضـــخم

يتناثر وينهار ، واذا هذا الاسم الرنان يتوارى من التاريخ ، واذا هذا التاج الرفيع يتدحرج الى التراب .

ولم يكن فى وسع المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها ، عندما طالعهم هذا النبأ المروع أن يضبطوا أنفسهم ، ويلزموها أن تناقش الأمر مناقشة المتأمل فى حقائق التاريخ . لم يكن فى وسعهم أن يذكروا ، وقد فجعهم انهيار الخلافة ، أن هذه الخلافة منذ قرون لم تزد عن أن تكون شبحا ، وأن خلافة بنى عثمان تركت بلاد المسلمين خرابا، وطاردت لغة القرآن ، وحجبت النور على الأزهر، واقامت حكم الظلم الأحمق المأفون ، وأن العرب فى ظل هذه الخلافة ذاتها حرموا من كل ميدان من ميادين الشرف ، فلم يسمح لهم بأن يرقوا الى منصب ذى خطر ، ولا الى قيادة ذات قيمة ، ولا الى عمل ذى شأن .

فقد كان المسلمون محكومين ، مبعثرين ، فقراء، فلم يبق لهم الا أن يؤنسهم اسم الخلافة وذكرياتها وأن تكون لهم دولة مستقلة ، تدين بدينهم ، ومن ورائها تاريخ طويل من الانتصارات على أوروبا . فاذا تنكرت لهم هذه الدولة ، ولم تقنع بأن خلعت طيلسان الخلافة ، بل داسته بالأقدام ، ومرغته فى الأوحال ، فتلك هى الفجيعة التى يعز معها العزاء .

ولم يجد العرب والمسلمون ، من ينظم لهم من دموعهم قصيدة تروى أحزانهم وتصفها سوى شاعرهم المجيد أحمد شوقى ، فراح يبكى لهم ، ويفرج عن أوجاعهم ، فقال يرثى الخلافة التى وئدت على يد بطل تركيا المظفر الذى سموه « خالد الترك » :

عادت أغانى العرس رجع نواح
ونعيت بين معالم الأفراح

كفنت فى ليل الزفاف بثوبه
ودفنت عند تبلج الاصباح

شيعت من هلع بعبرة ضاحك
فى كل ناحية وسكرة صاح

ضجت عليك مآذن ومنابر
وبكت عليك ممالك ونواح

الهند والهة ومصر حزينة
تبكى عليك بمدمع سحاح

والشام تسأل والعراق وفارس
أمحا من الأرض الخلافة ماح

وأتت لك الجمع الجلائل مأتما
فقعدن فيه مقاعد الأنواح

وبقدر ما بكى المسلمون على الخلافة ، فرح الغرب باختفاء هذا الاسم الذى اقترن آخر الامر بتركيا التى وقفت قرونا طويلة سدا منيعا فى وجه الزحف الاستعمارى الى الشرق الادنى ، والتى كانت خليقة بأن تسدى الى المسلمين ، والشرق كله يدا لا تنسى لو أنها أيدت سلطانها العسكرى ، بسلطان الحضارات العربية التى ازدهرت فى دمشق وبغداد والقاهرة والاندلس وصقلية وجنوب ايطاليا . ولكن سوء الحظ أبى الا أن يجعل من خلافة بنى عثمان الطبعة الاخيرة من كتاب حكم جنكيز خان وهولاكو وتيمور لنك . ولا بد أن بريطانيا فكرت فى أن تستغل انطواء علم الخلافة العثمانية ، ولكن الذى لا شك فيه انها أدركت سريعا أن مصلحتها تقضى عليها لا بأن تتبنى خليفة أجيرا ، تحركه أصابعها ، بل بأن تقضى على فكرة الخلافة كلية . ذلك لان تجربة بريطانيا مع (الخلافة) بعد الحرب العالمية الاولى كانت تجربة أقل ما توصف به بأنها غير سعيدة . ففى خلال الحرب العالمية الاولى وعدت بريطانيا المسلمين والهنود بأنها اذا ما انتصرت على ألمانيا وحلفائها ، فلن تمس أملاك الخليفة العثمانى فى البلاد العربية ، ولكنه كان وعدا كاذبا ككل وعود السياسة اذ لم تتردد عندما تم النصر لها فى أن توزع هذه الاملاك بينها وبين فرنسا ، وكانت روسيا موعودة بجزء من هذه الاملاك ذاتها . ولذلك ما كادت تذاع أنباء معاهدة (سايكس ـ بيكو) التى عقدتها بريطانيا مع فرنسا سرا ومعارك الحرب دائرة ، كما لم تكد تذاع أنباء المعاهدات التى ابرمت فى فرساى بين الحلفاء المنتصرين وأعدائهم المهزومين، حتى أحس المسلمون والهنود بما يشبه ألم الملدوغ ، فصرخوا فى وجه بريطانيا صرخة مدوية ، فكانت حركة (الخلافة) فى الهند بزعامة محمد على وشوكت على ، هى بداية الحركة الوطنية القوية فى الهند بأسرها ، فقد جاءت الحركة (الغاندية) بعدها، وقد أوحت الفطرة السياسية السليمة الى المهاتما غاندى بوجوب تبنى حركة الخلافة الاسلامية

ومناصريها ، فلما فعل تمت أولا الوحدة القومية بين المسلمين والهندوكيين، ثم كسبت الحركة الاستقلالية عنصرا هاما فقد كان المسلمون وزعماؤهم من أشد العناصر الهندية عزما على القتال ، وصبرا على متاعبه ٠

هذا كله الى جانب ما طرأ على خريطة الشرق العربي من تغير عظيم بعد الحرب العالمية الاولى ، فقد كان البيت الهاشمي قد أقصى من الحجاز ، وحل محله عبد العزيز آل سعود ، فبات مسيطرا على شبه الجزيرة العربية كلها تقريبا اذ جمع حكمه نجد والحجاز معا ٠ وانتقلت الاسرة الهاشمية الى العراق والاردن ٠ فقامت مدرستان سياسيتان تتنازعان السياسة البريطانية فى الشرق العربي : مدرسة الحكومة البريطانية وأقلام مخابراتها فى الهند ، وكانت تدعو الى تأييد النجم الجديد ، عبد العزيز آل سعود ، ومدرسة أقلام المخابرات في القاهرة وكانت ترجح كفة فيصل بن الشريف حسين الذى أصبح ملك العراق ٠

لذلك كله لم يكن من السهل على بريطانيا أن تصل فى موضوع الخليفة الاسلامي الى حل سهل مريح ، اذ كيف يتأتى لها أن تسند الخلافة الى أحد الملوك الذين يجرون فى فلكها دون أن تغضب الآخر، ودون أن تغضب المهراجات الهنود المسلمين الاغنياء أمثال حيدر أبادركن. فقد كان عبدالعزيز آل سعود أولى بالخلافة من جهة لأنه أصبح سيد الجزيرة العربية وفيها الاماكن المقدسة ، وكان فيصل أولى بها من جهة أخرى لأنه على الزعم الشائع سليل بنى هاشم وحفيد الرسول ٠ وكان المهراجات الهنود أولى من وجهة النظر البريطانية لانهم أتباعها الاوفياء ، وأغنى هؤلاء جميعا ٠ وكان الملك فؤاد أحق من أولئك قاطبة لأنه ملك مصر ، زعيمة البلاد العربية ، وموطن الأزهر ، وموئل الثقافة الاسلامية ٠

لذلك لم تنشط بريطانيا فى استغلال منصب الخلافة الشاغر نشاطها المألوف بل استغلت هذا التطور السياسى فى حياة المسلمين بحذر واحتياط ، وكان أسعد الحلول الذى فرضته الظروف هو أن يقفل باب الحديث فى الخلافة ، فاذا كان الملك فؤاد قد منى نفسه بأن يكون هو خليفة المسلمين ، فانه بلا شك لم يجد من الانجليز ما يؤيده فى تحقيق هذه الأمنية ، ولكنها لم ترده عن مسعاه حتى تتبين رد فعل هذا المسعى الشخصى عند المسلمين ٠

وفى هذا الصدد يقول الشيخ الأحمدى الظواهرى، شيخ الجامع الازهر فى عهد الملك فؤاد ، ومندوب الملك فى مؤتمر الخلافة الذى عقد فى مصر سنة ١٩٢٦(١) « لم يكن التمهيد لانعقاد مؤتمر الخلافة بالقاهرة يحضره مندوبون من جميع أمم الاسلام أمرا بسيطا هينا كما ظن علماء الأزهر فى بادىء الامر فقد امتد زمن الدعوة اليه من عام سقوط الخلافة فى استانبول الى عام ١٩٢٦ عندما عقد المؤتمر فعلا فى القاهرة ٠

أما سبب التأخير فيرجع الى أنه قد دخلت نفوس بعض كبار المسلمين وأمرائهم فى الامم الاسلامية الاخرى شكوك من جهة مصر ، فقد ظنوا أن علماء الازهر انما يقصدون من مؤتمر القاهرة الذى يدعون اليه ، أمرا آخر له باطن غيره ظاهره ، وانهم انما يثيرون مسألة حماية الخلافة لا خوفا على الخلافة واشفاقا على كلمة الاسلام كما يدعون ، بل لغرض آخر هو نقل الخلافة من شاطىء البوسفور الى شاطىء النيل وضم أريكة الخلافة الى أريكة الملك فى عابدين وفى رأس التين »

ثم قال :

« من أجل ذلك كانت اجابات دول اسلامية على دعوة علماء الازهر لعقد مؤتمر فى القاهرة اجابات فاترة وكان معظمها استفسارا عن مرامى المؤتمر وغاياته ومن الذى يراد تنصيبه خليفة بدلا من الخليفة المعزول ، بل ان شوكت على وهو أحد زعماء مسلمى الهند كتب يقول : ان مبايعته لعبد المجيد المخلوع لا تزال قائمة وانه لا يزال يعده خليفة المسلمين » ٠

ويقول الشيخ الأحمدى الظواهرى :

« وعندما رأيت بوادر الفشل فى عقد المؤتمر طلبت مقابلة الملك فؤاد فصارحته كما تعودت أن أصارحه دائما وأخبرته بما يتقوله رجال الامم الاخرى فقال الملك : انني رجل مسلم وأحب رفعة الاسلام وجمع كلمة المسلمين ولا أحب أن يتفرقوا

(١) كتاب « الأزهر والسياسة » ص ٢١ وما بعدها ٠

ولهذا شجعت علماء الازهر على فكرة اقامة مؤتمر فى القاهرة يبحث فى مسألة الخلافة من جميع نواحيها ولم أقصد أن أكون أنا الخليفة بالذات كما ظن بعضهم » • ويشير كتاب الازهر والسياسة الى ثلاث أوراق وجدت فيما خلفه الشيخ الظواهرى فيها برقيةمن الملك حسين الهاشمى (والد فيصل وعبد الله وجد الملك حسين) يقول فيها انه هو الخليفة لانه مستوف شرائطها ولا يحكم أحدا فى هذا الشأن ، وبرقية من بعض القضاة الشرعيين المصريين يقولون ان موضوع الخلافة موضوع خطير لا يجوز أن يبت فيه قطر وحده ، وثالثة من تركستانى يدعى جار الله أراد أن يحضر مؤتمر الخلافة فمنعته وزارة الداخلية لاعتقادها بأنه شيوعى مدسوس على المؤتمر ليفسده ، وبرقية القضاة الشرعيين دالة على ان الملك فؤاد ، أحس أن محاولته محتومة الاخفاق ، ولذلك وجد أن خير السبل للخروج من هذا المأزق الذى أقحم نفسه فيه هو أن يفض المؤتمر وفى هذا المعنى يقول الشيخ الظواهرى :

« وحينئذ خطر لى أن أسلم طريقة لحفظ كلمة المسلمين من التفرق ولمقام مصر أن يصان وابقاء على الخلافة وحماية لها هو أن أسعى لفض هذا المؤتمر قبل أن يتخذ قرارا معينا قد يزيد النفرة بين المسلمين » •

وقد قبل الاقتراح وانفض المؤتمر •

***

فى هذا الجو المشحون بالوساوس والهواجس والمطامع والدسائس ، خرج كتاب الشيخ على عبد الرازق « الاسلام وأصول الحكم » •

ولا يستطيع مؤرخ منصف أن يقول انه مقطوع الصلة بالاحداث السياسية التى وقعت فى الحقبة التى ظهر فيها عقب انهيار الخلافة التركية ، فهو مع كونه بحثا علميا دقيقا اجتمع له من رصانة الاسلوب ، وهدوء نفس كاتبه ، وبساطة عبارته ، وخلوها من الحشو ، ومع تميه بالاستقامة فى الوصول الى الهدف بغير تردد أو تذبذب ، أو خوف، فهو عمل سياسى فى الدرجة الاولى • به من أسلوب الاحرار الدستوريين ، أو حزب الامة صفتان : الاولى مخاشنة الملك والتوثب عليه، والثانية أخذ السياسة البريطانية وغاياتها فى الاعتبار •

ولا جدال فى ان صدور كتاب الاسلام واصول الحكم ــ أيا كانت غاية صاحبه منه ــ كان خطوة فسيحة نحو بعث التفكير الاسلامى العلمى ، بل انها خطوة من خطوات التفكير الاسلامى بعامة ، فقد كان هذا التفكير قد أجدب ، فلم يعد يطلع على الناس مؤلف يحدثهم فى أصل من الاصول السياسية للاسلام ، فمنذ كتاب «الاحكام السلطانية» للماوردى ومقدمة ابن خلدون ، لم تجر أقلام علماء المسلمين قرونا عديدة ببحث سياسى يتصل بأحكام القرآن والسنة ، وبما يجب على المسلمين أن يواجهوا به تطورات الحكم والاقتصاد والاجتماع فى الدنيا ، فى أعقاب حروب دولية واسعة النطاق ، وتغيرات بدلت وجه الدنيا ، وأقامت دولا ، وأزاحت دولا ، وأطلقت عشرات من الافكار الحبيسة من عقالها •

والامور التى انتهى اليها الشيخ على عبد الرازق فى كتابه ، قليلة وبسيطة ، مما جعل لكتابه أثرا أعمق • فلو انه ملأ كتابه بعشرات من الافكار الرئيسية والفرعية ، ثم شرق وغرب ، واجمل وفصل ، ولف ودار ، لاختفت أفكاره الكبرى ، ولغمض على الناس مذهبه • والحق أن هذا شأن كل الكتب التى حركت الافكار وأثارت الناس •

والفكرة الرئيسية فى الكتاب هى أن الخلافة ليست ركنا من الدين ، ولا حكما من أحكامه ، وانما هى أسلوب من أساليب ادارة الدولة ، اهتدى اليه المسلمون عقب وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام ، دون وجود نص ملزم فى القرآن ، ولا أثر فى السنة ، وان الخلافة فيما عدا عهد الخلفاء الثلاثة الاوائل ، أبو بكر وعمر وعثمان ، لم يتم رضاء المسلمين بمن قام بامرها ، ثم لم تلبث حتى أصبحت ملكا عضوضا، سنده ككل ملك آخر القوة الظاهرة السافرة ، أو القوة المستترة التى يحس بها المحكومون ، وان لم يروها رأى العين •

وأن المسلمين كغيرهم من الامم فى حاجة الى حكومة وحاكم ، اذ لا يصلح أمر الناس بغير ذلك ، والا سادتهم الفوضى،ولكن ليس حتما أن تكون حكومتهم هى الخلافة ، فشكل الدولة ونظام الحكم فيها، مرده ظروف الناس ، وملابسات حياتهم ، وهى ظروف متغيرة لا تثبت على حال ، وتقوم هذه الفكرة الاساسية على فكرة أكثر منها شمولا وهى أن « محمدا » صلى الله عليه وسلم ما كان الا رسولا لدعوة دينية خالصة لا تشوبها نزعة ملك ، ولا دعوة

لدولة ، وانه لم يكن للنبى صلى الله عليه وسلم ملك ولا حكومة ، وانه صلى الله عليه وسلم ، لم يقم بتأسيس مملكة بالمعنى الذى نفهمه سياسة من هذه الكلمة ومرادفاتها • ما كان الا رسولا كاخوانه الخالين من الرسل ، وماكان ملكا ولا مؤسس دولة، ولا داعيا الى ملك(١) • وعزز هذه الدعوى بقوله :

« ولا يريبنك هذا الذى ترى أحيانا فى سيرة النبى صلى الله عليه وسلم ، فيبدو لك كأنه عمل حكومى ، ومظهر للملك وللدولة ، فانك اذا تأملت لم تجده كذلك ، بل هو لم يكن الا وسيلة من الوسائل التى كان صلى الله عليه وسلم يلجأ اليها تثبيتا للدين وتأييدا للدعوة » •

وزاد هذه الفكرة تعميقا بأن قال :

« كانت وحدة العرب وحدة اسلامية لا سياسية وكانت زعامة الرسول فيهم زعامة دينية لا مدنية ، وكان خضوعهم له خضوع عقيدة وايمان لا خضوع حكومة وسلطان ، وكان اجتماعهم حوله اجتماعا خالصا لله تعالى •••

الى أن قال :

« فاذا ما لحق عليه السلام بالملأ الأعلى لم يكن لأحد أن يقوم من بعده ذلك المقام الدينى • لأنه كان عليه السلام » خاتم النبيين « وما كانت رسالة الله لتورث عن الرسول ولا لتؤخذ عنه عطاء ولا توكيلا » .

والذين نهضوا للرد على الشيخ على عبدالرازق، لم يستطع واحد منهم أن ينكر أن القرآن خلا من نص على شكل الحكومة الاسلامية ، وأركانها ، وكيف يختار الحاكم الذى يجب على المسلمين أن يدينوا له بالطاعة ، ومن أى طبقة يختار ، ولأى مدة يبقى فى منصبه ، وكيف يحاسب ، وأى عقاب ينزل به اذا خرج على الشرع ، أو عرض مصالح الأمة للهلاك أو البوار ، وأن سكوت القرآن عن هذا الجانب الحيوى الأساسى فى حياة البشر بعامة ، وحياة المسلمين بخاصة ، أمر يستوقف المنظر ، لأن القرآن لم يدع جانبا من جوانب حياة المسلم المدنية أو الشخصية الا وأنزل فيها أحكاما تناولت الأصول والفروع فى بعض الأحايين ، فالبيع والشراء ، والزواج والطلاق ، والدين واثبات الحقوق فيه قرآن كثير ، أفلا يكون سكوت القرآن عن الحكم ومناهجه فضيلة من فضائل القرآن ، ومزية من مزايا تشريعه السياسى ، لأن ما يصلح للناس من أسلوب الحكم فى زمان قد لا يصلح لهم هم أنفسهم فى زمان آخر ، ولأن ما يصلح لقوم قد لا يصلح لقوم آخرين ، ولأن خضوع المسلمين كافة لحاكم واحد ، فى المشارق والمغارب ، والشمال والجنوب ، أمر قد لا يتأتى فى كل وقت ، واذا قام فرضا يوما أو لفترة صعب تنفيذه فى كل حين • هذه أمور لانقول ان الرأى فيها قد انحسم ، بل ان « كتاب الاسلام وأصول الحكم » قد فتحها على المصاريع لتدرس ولتمحص ، وليتبارى الفقهاء والكتاب فى ابداء الرأى فيها على ضوء نصوص القرآن والسنة النبوية ، وما جاءت به الأيام من تطورات كثيرة وتجارب متوالية تلغى بعضها بعضا ، ولايزال البشر فى بحث دائب عن الحكومة الصالحة •

والحق ان الذين برزوا لمناقشة الشيخ على عبد الرازق لم يكونوا فى مستواه قوة حجة ، وتجردا من الأفكار الموروثة ، فهم مثلا ساقوا للردعليه الآيات التى تدل على أن القرآن والسنة احتوت على نصوص تتناول الحكم ، والحق كذلك أنها نصوص غير منكورة ففى القرآن الآيتان الكريمتان • وأمرهم شورى بينهم « وشاورهم فى الأمر » وفية الآية الكريمة » يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الامر منكم » •

ومن أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم « من مات وليس فى عنقه بيعة مات ميتة جاهلية » ، « اذا خرج ثلاثة فى سفر فليؤمروا أحدهم » ، « لا يحل لثلاثة أن يكونوا فى فلاة من الأرض الا امروا عليهم احدهم» «وان احب الناس الى الله يوم القيامة وادناهم منه مجلسا امام عادل» ولعل الشيخ على عبد الرازق أراد أن يقول ان هذه النصوص تستوجب حينا ان يكون للجماعة قائدا، وتدعوا الى العدل والشورى حينا آخر ، بل قد تلزم باقامة الحاكم والتزام اوامره. هذا كله شيء وبيان صورة الحكم وأركانها ، شيء آخر • الأمر يحتاج ـ كما قلت ـ الى مواصلة البحث ولكن كتاب « الاسلام وأصول الحكم » انطوى على شقين أفزعا الناس ، والملك • أما الناس فى مصر وفى غيرها ، على ما سلف القول فقد كان جرحهم الذى فتحه كمال أتاتورك باسقاطه خلافة بنى عثمان لايزال يدمى ، وكانوا فى أشد الحاجة الى من يلطف ألم هذا الجرح فجاء كتاب» الاسلام واصول الحكم « سائلا كاويا يصب فى

(١) الاسلام واصول الحكم ص ٧٩

الجرح صبا ، لا يخفف من الم الجرح ان يكون غاية الطبيب المعالج من مضاعفة شعوره بالألم ، الاسراع بشفائه • وقد يكون شفيع الشيخ على عبد الرازق انه اراد ان ينتهز فرصة سقوط الخلافة، والم الناس لهذا الحدث ، ليطهر الجرح مما يكون قد انطوى عليه من صديد قديم ، لكيلا يقفل على خبث • لذلك كان طبيعيا أن تثور ثائرة الناس عليه ، وأن يفكر بعضهم فى التفريق بينه وبين زوجته ، بحسبانه مرتدا عن الاسلام ، لولا أنه وقتذاك لم يكن قد تزوج بعد •

أما ما أزعج الملك فؤاد ، فهو علمه بأن هذا الكتاب الذى يبدو بحثا بريئا فى الاسلام ، ليس الا عملا سياسيا يستهدف النيل منه والوقوف فى وجه مطامعه فى الخلافة ، والحق أن كتاب «الاسلام وأصول الحكم» كان الوثيقة المطبوعة الوحيدة التى صدرت من غير اقلام كتاب الحزب الوطنى امثال الغاياتى واحمد حلمى ، وحوت طعنا صريحا فى الملكية والملوك •

فقد قال : (١)

« ولولا أننا نرتكب شططا فى القول لعرضنا على القارىء سلسلة الخلافة الى وقتنا هذا ليرى على كل حلقة من حلقاتها طابع القهر والغلبة، وليتبين ان ذلك الذى يسمى عرشا لا يرتفع الا على رؤوس البشر ، ولا يستقر الا فوق أعناقهم ، وان ذلك الذى يسمى تاجا لاحياة له الا بما يقتات من قوتهم ، ولا عظمة له ولا كرامة الا بما يسلب من عظمتهم وكرامتهم ، كالليل ان طال غال الصبح بالقصر ، وان بريقه انما هو من بريق السيوف » •

ثم قال :

« وتلك جناية الملوك واستبداهم بالمسلمين • أضلوهم عن الهدى ، وعموا عليهم وجه الحق ، وحجبوا عنهم مالك النور باسم الدين ، وباسم الدين أيضا استبدوا بهم وأذلوهم ، وحرموا عليهم النظر فى السياسة ، وباسم الدين خدعوهم وضيقوا على عقولهم •• فصاروا لايرون لهم وراء ذلك الدين مرحبا •

لذلك لم يكن ثمة بد من أن يريح الملك فؤاد أعصابه بعمل يؤدب به الشيخ على عبد الرازق ، فدعيت هيئة كبار العلماء للانعقاد ونظرت فى الكتاب ، ورأت أن تنسب اليه سبعة تهم قوامها أنه كفر بدين الله ومرق من أمره ، ثم دعى هو للحضور أمامها ، ولما مثل بين يديها ، صاح فيه الشيخ الأكبر : اقعد هناك • فجلس عند طرف المنضدة التى اجتمع حولها الشيوخ الأجلاء ولم يقبل الشيخ على عبد الرازق ان تجرى المحاكمة قبل ان ينبه هيئة كبار العلماء الى انه لا يعتبر نفسه حاضرا امام هيئة تأديبية وانها لها حق محاكمته ، فرفضت المحكمة الدفع الفرعى ، ثم اصدرت حكمها فى ٢٥ من اغسطس سنة ١٩٢٥ بتجريده من شهادة العالمية لأنه أفتى بأمور تخالف الدين والقرآن الكريم والسنة النبوية واجماع الائمة .

فى اليوم التالى نشرت جريدة السياسة — صحيفة الأحرار الدستوريين — بيانا للشيخ على عبد الرازق أعلن فيه فرحه بأن هيئة كبار العلماء أخرجته من زمرة العلماء ، كما أعلن أنه سيخلع من ذلك اليوم ثوب الأزهريين ويرتدى الزى الأوربى •

ولكن أزمة كتاب « الاسلام وأصول الحكم » لم تقف عند هذا الحد فقد كان الأستاذ عبد العزيز فهمى وزير العدل آنذاك من الاحرار الدستوريين فى وزارة ائتلافية تضم الأحرار الدستوريين والاتحاديين ، فلما أحيل اليه حكم هيئة كبار العلماء الذى قضى بتجريد الشيخ على عبد الرازق من شهادة العالمية ، وذلك لأنه كان من قضاة المحاكم الشرعية التابعة لوزارة العدل، أحرجه ذلك — فعلى عبد الرازق من أساطين عائلة عبد الرازق ، وهى من دعائم حزب الأحرار الدستوريين وبدلا من أن يقف موقفا يستند الى مبدأ ، وهو بطلان حكم هيئة كبار العلماء لأنها ليست هيئة تأديبية للقضاة الشرعيين، وأنها لاتملك تجريد العلماء من الشهادات التى حصلوا عليها ، أراد أن يؤجل الأزمة فأحال الموضوع الى لجنة قضايا الحكومة لتفتى فى هذه الامور القانونية كلها ، ولم يعجب بطبيعة الحال الملك فؤاد هذا التلكؤ فعزل عبد العزيز فهمى من وزارة العدل ، وكان ذلك العزل سابقة دستورية خطيرة ، ومع ذلك فان الوزيرين الدستوريين الآخرين تلكآ فى تقديم استقالتيهما من الوزارة لولا ضغط الحزب عليهما ، فاذعنا لرأيه بعد لأى .

والطريف الذى يجب أن يذكر هنا ، أن هذه التطورات السياسية والوزارية كانت تجرى ورئيس الوزارة أحمد زيور باشا ، خارج مصر ، يصطاف ،

(١) الاسلام وأصول الحكم ص ٢٦ •

وتبلغه الأنباء وعمليات الفصل والوصل تجرى فى وزارته بغير اذنه بل بغير علمه ، فلا يزعج هذا كله خاطره ، ويبقى فى أوروبا ، نائم البال ، سعيدا بالمصيف .

يذكر الناس دائما الشيخ على عبد الرازق بكتابه « الاسلام وأصول الحكم » ولايذكرون له أثرا علميا عظيما ، يعلو عليه فى رأيى ، ويدل على علم (على عبد الرازق) ، واكتمال صفات العالم فيه ، وحسن استعداده لتأصيل الأفكار التى يتصدى لبحثها ، والتعبير عنها فى عبارة موجزة ، خالية من الحشوا ، ومن التحلية الرخيصة، تتالق وضوحا، الاثر الذى أعنيه هو كتاب صغير فى مائة وثلاث وعشرين صفحة ، صدر فى رمضان سنة ١٣٣٠ الموافق أغسطس سنة ١٩١٢ ولهذا الكتاب عنوانان «عنوان كبير يحمله الغلاف هو « أمالى على عبد الرازق فى علم البيان وتاريخه » وعنوان بالحرف الصغير فوق مقدمته هو « تاريخ علم البيان » .

وهو فى سبعة أبواب ، بعد مقدمة ، تناول فى الباب الأول مجمل المذاهب فى اعجاز القرآن ونشأة علم البلاغة، وتطوره على أيدى الجاحظ والجرجانى والزمخشرى والسكاكى والقزوينى والسيوطى ثم عرف فى الباب الثانى بعلمى المعانى والبيان ثم تكلم فىالأبواب التالية عن المجاز والاستعارةبأنواعها والكناية والفرق بينها وبين المجاز .

والمطالع لهذا الكتاب ، يحس بمدى الجهد الذى بذل فى جمع هذه الأشتات العديدة فى هذهالصفحات القليلة ، وهو جهد لا يضطلع به ولا ينجح فيه الا من أحاط بهذا الموضوع الفسيح المترامى ، احاطة المتعمق ، المدرك لدقائقه ، ولايفرغ الانسان من قراءة هذا الكتاب ، أو الكتيب ، حتى يحزن حزنا شديدا لأن على عبد الرازق ، لم يواصل بحثه فى تاريخ الأدب العربى ، ولم ينقطع له ، ولأشباهه من البحوث المتصلة بالثقافة العربية والاسلامية ، فان هذا الكتاب كان ارهاصا بينا بأن عالما جليلا فى علوم اللغة العربية وآدابها، سيولد، وانه بعد قليل، سيأخذ مكانه الى جانب الصفوة المختارة من صفى بناء علم البيان ، ولكن لأمر ما ، انصرف على عبد الرازق عن البحث العلمى ، من سنة ١٩١٢ ، تاريخ طبع كتاب « الأمالى » حتى ظهور كتاب الاسلام وأصول الحكم فى سنة ١٩٢٥ ولست أدرى ما الذى حال بينه وبين ظهور هذا الكتاب ، للانتاج الادبى ، وقد تخفف من قيود الوظيفة ، ثم اشتغل بالمحاماه الشرعية ، وقد هدأت العاصفة من حول شخصه وكتابه ، وتغيرت الظروف السياسية حتى استطاع أن يمنح لقب الباشوية ، وان يكون وزيرا ، وان يساهم فى الحياة العامة ، مساهمة غيره من الوزراء ، بلا ادنى قيد ، ولا اهون عقبة .

ولايملك مؤرخ حياة على عبد الرازق أمام هذا كله الا ان يقول ان الانسان لايزال اغمض الظواهر التى تقع عليها العين فى هذا الكون المحيط بنا ، وبغير هذا التسليم ، لايستطيع المؤرخ أن يفسر كيف يتحول عالم اجتمعت له وسائل العالم ، وأدواته ، وصفاته الى رجل من رجال السياسة ، يفتى فى ميدانها ، ويجرى فى حلبتها ، دون أن يترك فيها أثرا ذاقيمة وكان خليقا أن يترك آثارا باقية ، لو أنه آثر أن يحارب ويجاهد تحت لواء العلم .

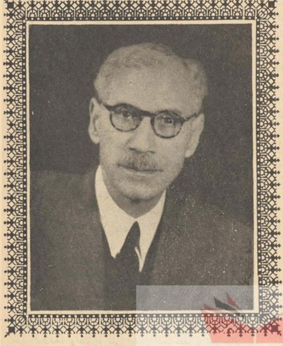
***

وبعد ، فالشيخ على عبد الرازق ، صفحة فريد فى تاريخ مصر الحديثة الأدبى وتاريخها الاسلامى، فقد ولد سنة ١٨٨٨ وتعلم فى الأزهر ، ثم درس الاقتصاد والعلوم السياسية فى لندن سنة ١٩١٢ ، ثم اشتغل بالقضاء الشرعى حتى سنة ١٩٢٥ ثم أثار بكتابه ضجه لم يثرها كتاب ، ثم توارى ، عن الأنظار ، ثم برز سياسيا كبيرا ، ثم وزيرا يحمل لقب الباشا ، وبقى فى عزلة ، حتى اختاره الله لجواره منذ شهر وبضعة أيام ، فذكرته الأقلام ، وعادت تتحدث عنه وعن كتبه .

رحمه الله رحمة واسعة ؟

مات أستاذنا





بقلم : د. عبدالرحمن بدوى

كان هادىء الطبع ، دمث الاخلاق ، كثير الاناة وكان يتقن ما يتوفر عليه من بحث ، ويبذل فيه كل ما يملك من جهد وتفكير

وكان واسع الصدر لقبول آراء الغير ، وكان فى الوقت نفسه صلبا في الدفاع عما يعتقده رأيا ٠

ولد فى الجيزة فى سنة ١٨٩٧ من أسرة قليلة الحظ من اليسار ، وكان جد فى دراسته حتى تخرج فى دار العلوم سنة ١٩٢١ ، وكان ترتيبه الاول فى الدبلوم ٠ فأوفد عقب تخرجه مباشرة الى بعثة علمية فى انجلتره للحصول على درجة فى التربية وعلم النفس شأن المبعوثين من دار العلوم الى انجلتره ، فحصل على دبلوم الحكومة البريطانية فى التربية وعلم النفس سنة ١٩٢٤ ٠ بيد انه لم يقنع بها ، بل طمح الى الحصول على الدكتوراه ٠ ولهذا درس الفلسفة فى جامعة كمبردج ، حتى نال درجة البكالوريوس فى الآداب (تخصص فلسفة) بمرتبة الشرف الاولى سنة ١٩٢٧ ٠ وتابع بعدها الدراسة والبحث للظفر بدرجة الدكتوراه ، حتى حصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة سنة ١٩٣٠ من جامعة كمبردج برسالة عن «فلسفة ابن عربى الصوفية» ، لكنها لم تطبع الا سنة ١٩٣٩ (فى ٢١٠ ص + ١٠ صفحات مقدمة واستهلال) فى مطبعة الجامعة بكمبردج ، وقد أعدها تحت اشراف المستشرق البريطانى العظيم رينولد ا ٠ نيكولسون ، مترجم « المثنوى » لجلال الدين الرومى وبعض صفحات من « ديوان شمس تبريز » لجلال الرومى ، و « أسرار خودى » (أسرار النفس) لمحمد اقبال ، وصاحب الدراسات الممتازة فى جوانب عديدة من التصوف الاسلامى ٠

لكنه كان فى نفس الوقت ، فى الفترة ما بين سنة ١٩٢٤ الى سنة ١٩٣٠ ، مدرسا بقسم الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج ، يعاون أستاذه نيكلسون فى تدريس اللغة العربية ٠

ثم عاد الى مصر فى سنة ١٩٣٠ بعد أن أمضى فى انجلتره تسع سنوات أتقن فيها اللغة الانجليزية اتقانا تاما ٠ وعين فى كلية الآداب بالجامعة المصرية ، قسم الفلسفة ، مدرسا لمدخل الفلسفة وبعض المنطق والتصوف ٠ وكان قسم الفلسفة عامرا

آنذاك بكبار الاساتذة الفرنسيين : بربيه ، وروجييه ، وكواريه ، كما كان فيه من الاساتذة المصريين أستاذنا الشيخ مصطفى عبد الرازق يدرس بعض المنطق والفلسفة الاسلامية ، والدكتور منصور فهمى يدرس الاخلاق وعلم الجمال ·

وأمضى فى التدريس الجامعى سبعا وعشرين سنة : مدرسا (حتى سنة ١٩٤١) فأستاذا مساعدا (سنة ١٩٤٢ ـ سنة ١٩٤٦) ثم استاذا سنة (١٩٤٦) ورئيسا لقسم الفلسفة حتى أحيل الى التقاعد فى سنة ١٩٥٧ · وبعد أن عين أستاذا مساعدا سنة ١٩٤٠ نقل الى جامعة الاسكندرية سنة ١٩٤١ ليكون أول عميد بالنيابة لكلية الآداب التى أنشئت فى ذلك العام ، ومن ثم بقى فى قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الاسكندرية منذ سنة ١٩٤١ حتى احالته الى التقاعد فى سنة ١٩٥٧ ، وبعدها عين أستاذا غير متفرغ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية منذ سنة ١٩٥٧ ·

وانتدب للتدريس فى الخارج مرتين : (الاولى) حين انتدب أستاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بجامعة لندن سنة ١٩٤٩ الى سنة ١٩٥٠، (والثانية) لما أن انتدب أستاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بكلية هاملتون بامريكا سنة ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ ·

وعين عضوا فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ انشائه فى سنة ١٩٥٧ ، وصار مقررا للجنة الفلسفة فيه ·

وظل فى الوقت نفسه يدرس لطلاب الدراسات العليا فى قسم الفلسفة والاجتماع بجامعة الاسكندرية ، الى أن توفى الى رحمة الله فى يوم الاثنين ١٧ اكتوبر الماضى ·

مؤلفاته

وقد توزع انتاجه بين المقالات العلمية والمؤلفات والمترجمات · وها نحن أولاء نورد شيئا كاملا بها ، حسب تاريخ ظهورها :

١ ـ « من أين استقى محيى الدين بن عربى فلسفته الصوفية » ـ بحث نشر بمجلة كلية آداب القاهرة سنة ١٩٣٣ ·

٢ ـ « نظريات الاسلاميين فى الكلمة **Logos** بحث نشر بمجلة كلية آداب القاهرة سنة ١٩٣٤ ·

٣ ـ « جواهر الاسلام » لعضد الدين الايجى ـ نشر وتحقيق وتعليق ـ بحث نشر بمجلة كلية آداب القاهرة سنة ١٩٣٥ ·

٤ ـ ترجم كتاب « مجمل المعرفة الحديثة » ، وهو فصل « فلسفة المحدثين والمعاصرين » تأليف أ · وولف ـ الناشر : لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦ ·

٥ ـ « المنطق التوجيهى » ـ كتاب مدرسى فى المنطق لطلبة التوجيهية أدبى ـ مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٣٨ ·

٦ ـ « مقالة اعلام من كتاب ما بعد الطبيعة لأرسطو : ترجمة حديثة مع نشر ترجمة قديمة » ـ فى مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٣٩ ·

٧ ـ The mystical philosophy of MuhyidDin Ibn Arapi. camdridge university press 1939 وهو رسالة الدكتوراه

٨ ـ ترجمة كتاب « المدخل الى الفلسفة » تأليف أوزفلد كولبه ـ مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٤٢ ·

٩ ـ « الملاقية » ـ بحث فى مجلة كلية آداب القاهرة سنة ١٩٤٢ ·

١٠ ـ « الملاقية والصوفية وأهل الفتوة » ـ بحث فى مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية سنة ١٩٤٣ ·

١١ ـ « الاثر الفلسفى الاسكندرى فى رسالة حى بن يقظان لابن سينا » ـ بحث فى مجلة كلية آداب اسكندرية سنة ١٩٤٤ ·

١٢ ـ « الملاقية والصوفية وأهل الفتوة » ـ كتاب، عند الناشر عيسى البابى سنة ١٩٤٥ ·

١٣ ـ « نصوص الحكم لابن عربى » ـ طبع للنص وتعليقات مستفيضة عليه ، فى جزئين ، عند الناشر عيسى الحلبى سنة ١٩٤٧ ·

١٤ ـ ترجمة مقالات لينكلسون فى التصوف بعنوان : « فى التصوف الاسلامى وتاريخه » ـ كتاب فى ١٧٢ ص ـ مطبعة لجنة التاليف سنة ١٩٤٧ ·

١٥ ـ « تاثير الكتب المنسوبة الى هرمس فى التفكير الاسلامى » ، بحث بالانجليزية نشر فى « مطبعة مدرسة الدراسات الشرقية » بلندن سنة ١٩٥١ ·

١٦ ـ «الناحية الصوفية فى فلسفة ابن سينا» ـ بحث نشر فى الكتاب الذهبى الذى نشر بمناسبة العيد الألفى لميلاد ابن سينا ، سنة ١٩٥٢ ، القاهرة

١٧ ـ وترجم الى الانجليزية كتاب « نصوص الحكم » لابن عربى ، مع تعليقات عليه ، وكان القصد به أن ينشر فى سلسلة جب التذكارية فى لندن ، لكنه لم ينشر ، وقد فرغ منه فى سنة ١٩٥٢ ·

١٨ ـ « الحب والخير والجمال فى فلسفة ابن سينا » ـ مقال بمجلة « الثقافة » ، عدد خاص بمناسبة المهرجان الالفى لابن سينا ، سنة ١٩٥٢ ·

١٩ ـ ترجم الفصل الثانى والعشرين من كتاب « تاريخ العلم » تاليف جورج سارتون ، وعنوان الفصل هو : « دراسات أرسطو الانسانية » ، سنة ١٩٥٤ ·

٢٠ ـ « فهرست مؤلفات ابن عربى : تحقيق نص وتعليقات » ـ مقال نشر فى مجلة كلية الآداب بالاسكندرية سنة ١٩٥٥ ·

٢١ ـ بحث عن مؤلفات ابن عربى ، ألقى بالانجليزية فى مؤتمر المستشرقين الثالث والعشرين الذى عقد فى كمبردج سنة ١٩٥٤ ، ونشر مع تقرير عن المؤتمر بمجلة كلية الآداب بالاسكندرية ، سنة ١٩٥٦ ·

٢٢ ـ بحث بالانجليزية عن « التصوف بوصفه نظرية فى المعرفة وضبط النفس » ـ بتكليف من مكتب جامعة الدول العربية للنشر بمجلة « شهرية الاطلنطى » ·

٢٣ ـ تحقيق كتاب «البرهان» من منطق «الشفا» لابن سينا ، ضمن سلسلة «الشفا» التى تحققها لجنة ابن سينا ، سنة ١٩٦٥ .

٢٤ ـ فصل بالانجليزية عن «تفسير الاسلام عقليا وصوفيا » فى كتاب «الاسلام : الصراط المستقيم» ، مطبعة رولند بنيويورك بأمريكا ·

٢٥ ـ فصل بالانجليزية عن « محيى الدين ابن عربى » فى كتاب « تاريخ الفلسفة الاسلامية » الذى أشرف على اصداره م · م · شريف ، فى باكستان ، وطبع فى فيزبادن ، عند الناشر هرسوفتس ، سنة ١٩٦٣ ، ولكنه الفه سنة ١٩٥٩ ·

٢٦ ـ « أبو القاسم بن قسى وكتاب خلع النعلين » ـ بحث نشر فى مجلة كلية آداب الاسكندرية سنة ١٩٥٨ ·

٢٧ ـ مقالات عن « القشيرى » و « الملاقية » و «ابن عربى» بالانجليزية ، نشرت فى دائرة المعارف الاوردية بالباكستان ·

٢٨ ـ « أثر الغزالى فى توجيه الحياة العقلية والروحية فى الاسلام » ـ بحث نشر فى أعمال مهرجان الغزالى المنعقد بدمشق سنة ١٩٦١، القاهرة سنة ١٩٦٢ ·

٢٩ ـ «موقف ابن خلدون من الفلسفة والتصوف» ـ بحث ألقى فى مهرجان ابن خلدون بالقاهرة فى ديسمبر ـ يناير سنة ١٩٦١ ـ سنة ١٩٦٢ ، ونشر فى أعمال « مهرجان ابن خلدون » ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ·

٣٠ ـ « شارح مجهول من شراح الرسالة القشيرية » ـ بحث نشر بمجلة كلية الآداب بالاسكندرية سنة ١٩٦٠ ·

٣١ ـ « كتاب الفتوحات الملكية لابن عربى » ـ مقال نشر فى « تراث الانسانية » المجلد ١ (٢ ـ ٣) سنة ١٩٦٣ ·

٣٢ ـ « العلم والفكر فى القرن التاسع عشر » ـ ترجمة فصل من دائرة معارف همرنون ، بتكليف من وزارة التربية والتعليم ، سنة ١٩٦١ ·

٣٣ ـ تحقيق كتاب «اللطف» ، أحد أجزاء كتاب المغنى » للقاضى عبد الجبار المعتزلى ، سنة ١٩٦٢ ·

٣٤ ـ « الرسالة القشيرية » ، مقال فى « تراث الانسانية » ، المجلد ١ (٦)

٣٥ ـ كتاب « التصوف : الثورة الروحية فى الاسلام » ، دار المعارف سنة ١٩٦٣ ٠

٣٦ ـ تحقيق كتاب « مشكاة الانوار للغزالى » ، المكتبة العربية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مع مقدمة وتعليقات ، القاهرة سنة ١٩٦٤ ٠

٣٧ ـ مقالتان عن ابن عربى سننشرهما فى الكتاب التذكارى الذى سيصدر قريبا عن مجلس الفنون والآداب بمناسبة الذكرى المئوية الثامنة لميلاد ابن عربى ٠

وليس من شك فى ان أهم هذه الكتب والابحاث ثلاثة :

١ ـ رسالة الدكتوراه بعنوان: «فلسفة ابن عربى الصوفية» ، سنة ١٩٣٩ ٠

٢ ـ التعليقات على نصوص الحكم لابن عربى ، سنة ١٩٤٧ ٠

٣ ـ « التصوف : الثورة الروحية فى الاسلام » ، سنة ١٩٦٣ ٠

ففى الكتاب الاول حاول أن يبين أن تصوف ابن عربى يمثل مذهبا فلسفيا صوفيا ، وأن ابن عربى حاز صفات الفيلسوف الصوفى النموذجى ٠ لكن ابن عربى لم يشرح أو يعرض هذا المذهب ككل ، فكان على المؤلف أن يستقصى كل مؤلفاته ـ وبالها من خضم هائل ـ يستخلص منها عناصر لتكوين مذهب فلسفى صوفى ، وخصوصا من « نصوص الحكم » ، و « والفتوحات المكية » ٠ وفى سبيل تكوين هذا المذهب كسر المؤلف كتابه على أربعة فصول تتناول مجموع فلسفة ابن عربى الصوفية : من مذهب فى الوجود ، ونظرية فى الكلمة ، ومذهب فى نظرية المعرفة ، وعلم نفس ، وتصوف ، ودين ، وأخلاق ، وأخرويات ، وعلم الجمل ٠ وختمها بضميمة تتناول بالاجمال المصادر الرئيسية التى يبدو انها أثرت فى تفكير ابن عربى ٠ وقدم للكتاب بمقدمة موجزة جدا عن حياة ابن عربى ومؤلفاته وأسلوبه ٠

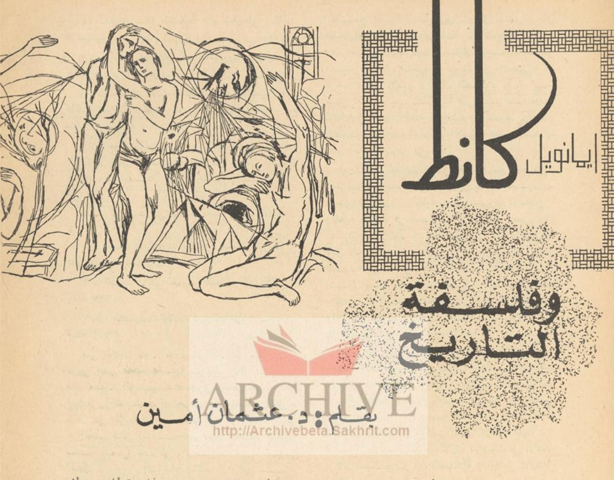
أما الكتاب الثانى فقد طبع فيه نص «النصوص» اعتمادا على الطبعات المختلفة بشروحها ، دون أن يرجع الى المخطوطات ، ولهذا لم يكن تحقيقا للنص ، بل مجرد طبع له، ولكن المهم هو الشروح المستفيضة التى شغلت معظم هذين المجلدين الكبيرين ٠ وقد استعان فى ذلك بالشروح العديدة التى كتبها كبار الشراح على النصوص ، ونذكر على الاخص : القاشانى ، داوود القيصرى ، وبالى أفندى (بالى خليفة الصفيوى ، المتوفى سنة ٩٦٠هـ / ١٥٥٣م) ٠ وقد اختار منها دون أن يلزم مذهبا خاصا فى التفسير ٠ وهذه التعليقات ترجمها الى الانجليزية مع ترجمة النص الاصلى ، وكان المقصود به أن ينشر ضمن سلسلة جب التذكارية التى تنشر عند الناشر لوزاك فى لندن ، لكنه لم يتيسر له نشرها فى هذه السلسلة ، ويحاول مجلس الفنون نشرها لحسابه لدى أحد الناشرين فى لندن ٠

أما الكتاب الثالث فيمثل خلاصة تدريسه طوال عدة سنوات تنيف على العشرين لمادة التصوف ، ويعنى فيه بدراسة كيفية نشأة التصوف الاسلامى ، والمحبة الالهية فى التصوف البحث لدى بعض كبار الصوفية ، والنظريات الفلسفية فى المحبة الالهية لدى الحلاج وابن عربى ، ثم يعرض اختلافات الصوفية فى المعانى الصوفية الاساسية والاحوال : مثل أحوال الجذب ، والسكر والصحو ، والفقر والغنى ، والرضا ، والملامة ، وكلامهم فى المشاهدة والاشراق ٠ ويختم الكتاب بفصول عن الولاية والولى فى التصوف الاسلامى ٠

وقد حدا المؤلف فى عرضه لموضوعات الكتاب اعتقاده أن التصوف « أروع صفحة تتجلى فيها روحانية الاسلام ، وتفسير عميق لهذا الدين فيا اشباع للعاطفة وتغذية للقلب ، فى مقابلة التفسير العقلى الجاف الذى وضعه المتكلمون والفلاسفة ، والتغير الصورى القاصر الذى وضعه الفقهاء » ٠ وعنده أن التصوف هو «الثورة» الروحية فى الاسلام « لان التصوف كان انقلابا عارما على الاوضاع والمفاهيم الاسلامية كما حددها الفقهاء والمتكلمون والفلاسفة ، وهو الذى بث فى تعاليم الاسلام روحا جديدة أدرك مغزاها من أدركه ، وأساء فهمها من أساءه » (المقدمة ، ص ٦) ٠

وقد ظل ـ رحمه الله ـ طوال حياته العلمية الحافلة مؤمنا بهذا الدور العظيم الذى كان للتصوف الاسلامى فى تشكيل الحياة الروحية فى الاسلام ٠ ومن هنا دارت جل أبحاثه فى ميدان التصوف : دراسة وتحقيقا لنصوصه ومقارنة بين آراء أقطابه ، وأولى ابن عربى النصيب الاوفى من عنايته، وسيظل كتابه عن «فلسفة ابن عربى الصوفية» من الاعمال الجيدة فى تاريخ التصوف الاسلامى٠

وتلك كلمة وفاء عاجلة ، أرجو أن تتاح لى الفرصة فيما بعد للتوسع فيها ، لايفاء مناقبه حقها من التقدير ٠



ايمانويل كانط وفلسفة التاريخ

بقلم : د. عثمان أمين

- ١ -

تقديم :

لم يكن « ايمانويل كانط » (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) أكبر فلاسفة الألمان فحسب ، بل انه اليوم علم من أعلام الفكر الحديث فى الغرب ٠ وقد ثبت ثبوتا لم ينازع فيه أحد من ثقاة المؤرخين أن هذا الفيلسوف الكبير قد فتح للفكر الانسانى طريقا جديدا ٠ وانعقد الاجماع بين أولئك الثقاة أيضا على أن الفلسفة بعد كانط لم يعد من الممكن أن تبقى كما كانت قبل ظهوره على مسرحها ٠ وبعبارة أخرى ، يريدون أن يقولوا بأنك تستطيع ، فى مجال الفلسفة ، أن تكون « مع » كانط ، أو أن تكون « ضد » كانط ، ولكنك لا تستطيع أن تكون « بمعزل » عنه ، ومعنى هذا مرة أخرى ، أن بوسعك أن تكون مؤيدا لآراء كانط ، أو معارضا لها ، ولكن ليس بوسعك أن تقف منها على الحياد ٠

وان تأويلات متجددة متنوعة لآثار هذا الفيلسوف المثالى الأخلاقى ـ حتى فى ابان ازدهار « المادية الجدلية » ، أو « الوضعية المنطقية » ، أو « الوجودية الالحادية » ـ لا تزال تطلع علينا بالطريف الحصيف من حين الى حين ٠ ولا جرم كان فيلسوف القرن الثامن عشر فى أوروبا أحد العباقرة النادرين ممن أنعم الله بهم ، لا على أمتهم وحدها ، بل على الانسانية كافة ، فآتاهم قريحة وقادة نقادة ، وعقلا أريبا خصيبا لا ينضب له معين ، مهما أكثر عطاؤه والناهلون منه ٠





- ٢ -

كانط المفترى عليه :

ما أكثر ما سمعنا وقرأنا ، فى السنين الأخيرة ، عن وعورة « كانط » ، وجهامة مذهبه ، وجفاف أسلوبه ! ولسنا نعرف ، فى تاريخ الفكر الحديث والمعاصر ، رأيا أو حكما هو أبعد عن محجة الصواب ، وأدنى الى مزالق الزلل من ذلك الرأى الفج الفطير. لو أردنا أن نفهم حق الفهم « كانط » أو غير كانط « من أساطين الفكر ، فواجبنا الأول هو أن نقرأه « هو » فى مؤلفاته ورسائله ومقالاته ، وأن نتجنب سبيل « العنعنات » (بلغة حفاظ الحديث) ، أو سبيل « التكست بوكس » (Text books) بلغة المعلمين الانجلو سكسونيين ، ونعنى بها تلك الملخصات المشطورة أو المنقولات المبتورة ، التى لا نقول « تزخر بها » ، بل « تزدحم بها » ، قاعات المكتبات فى بعض المعاهد أو الكليات هنا أو هناك.

فرية الصعوبة :

وليت شعرى كيف يكون متجهما مكفهرا من وصفه شاعر القوم « جوته » (١) — وهو بفنون البيان عليم — بأنه : رجل صاحب قلم ممتع معجب ،ولسان مبهج مطرب ؟ ان من صبحوا كانط صحبة جوانية على الحقيقة ، أعنى صحبة تعاطف وتآلف ، لا صحبة تجاور وتزاحم ، ليشعرون عند قراءته ، من أول وهلة وفى أى لحظة ، بزاد غزير من الامتاع

---

(١) فى رسالة من جوته الى شيلر فى ٢٦ من يوليو سنة ١٧٩٦ (انظر : رابل « كانط » ص ٢٨٣)

والمؤانسة ، ويتبينون فى غير مشقة ، أن لأسلوب الرجل ومضات ، ولقلمه نبضات ، من المرح والنكتة، والقوة والرقة ، وكلها تجرى على السجية ، فى غير تكلف لا التواء .

وانه لمما يبعث على الدهشة أن يقال ان فكر « كانط » معقد عسر الفهم حتى على أرباب الفلسفة، مع أن الانطباع الغالب لدى معاصرى الفيلسوف العملاق ، أن الرجل فى جميع محاضراته وفى الكثير من مؤلفاته ، يتحدث عادة الى المستمع أو الى القارىء وكأنه يعرفه ، فيرفع الكلفة بينه وبينه ، ويؤانسه أو يداعبه ، ويحاوره أو يجادله ، ويتحداه أو يغاضبه ، بالضبط كما تجرى الأمور بين العشاق والمحبين ، فى هذا الزمان أو فى غيره من أزمان ، والحق لقد أحب الفيلسوف تلاميذه ، وبادلوه هم هذا الحب أضعافا ، كما علمنا من الرسائل الكثيرة التى نشرت فى حياته وبعد مماته .

فرية المروق من الدين :

وفرية أخرى نريد أن ندفعها عن الفيلسوف بما دفعها هو فى عديد من مؤلفاته وأحاديثه ، ونعنى بها ما نسبوه اليه من ازورار عن الدين أو تنكب عن سبيله . فقد شاعت فى المانيا ، فى غضون القرن التاسع عشر . كلمة قالها « مندلسون » عن كانط ، مؤداها أنه « رجل محطم لا يبقى على شىء » (Alleszermaler) . وكان من وخيم آثار هذه الكلمة العابرة العاثرة أن خيل الى بعض المتزمتين والمتعجلين أن المذهب النقدى قد انطلق من قمقم القطعية ماردا جبارا ، يحمل معاول الهدم والتدمير لا يبقى ولا يذر عقيدة ولا دينا ! وتوهم بعضهم أن فيلسوف النقدية حين أظهرنا على ان جميع الأدلة الفلسفية على وجود الله ليست أدلة منتجة ولا مقنعة ، قد قوض فى الوقت نفسه دعائم الايمان بالله ، وسوغ العودة الى حيث تجثم شبهات الشك والارتياب القديم .

ولقد علم الله ، والواقفون على تاريخ الفلسفة الكانطية ، أن هذه فرية منقوضة من أساسها : فان « كونجز برج » هو أيضا كان يود أن يقيم على وجود الله دليلا نظريا متينا . وبوسعنا أن نستوثق من الأمر حين نقرأ له بحثا نشره سنة ١٧٦٣ ، أى قبل أن ينشر « نقد العقل الخالص » بسبع عشرة سنة ، وجعل عنوانه « الدليل الوحيد الممكن لاثبات وجود الله » . وقارىء هذا البحث ، الذى يحتوى فى كثير من المواضع على فقرات نفيسة ، يدرك ادراكا واضحا أن « كانط » كان فى ذلك الحين على أتم اقتناع بأنه نجح فى اكتشاف الدليل العقلى الوحيد على وجود الله . ولعل مما له هنا أكبر الدلالة أن نجد البحث كله مختتما بهذه العبارة الجامعة المانعة : « ان من الضرورى على الاطلاق أن نؤمن بوجود الله .ولكن ليس من الضرورى أن نبرهن على وجوده » . وواضح أن هذا الرأى جاء مؤذنا بما سيكون عليه موقف كانط فى كتاب « النقد » .

والحقيقة التى لا شبهة فيها عند العارفين ، أن « كانط » كان رجلا ذا تدين عميق ، يجعل القيمة العليا للايمان الراسخ ، القائم على الاخلاص بازاء الله والناس ، وينفر من كل حرفية تزهق روح الدين اذ تحبسه فى صيغ ومراسم وطقوس ، لا يصحبها حضور القلب فى الصلاة أو فى الدعاء ، ولا يكون لها من أثر الا زيادة عدد المنافقين . وهذا ما بينه الفيلسوف فى كتابه عن « الدين فى حدود العقل»(٢) الذى كتبه مؤملا أن يحقق غاية عزيزة عنده ، وهى امكان الجمع بين الدين الخالص والعقل الصريح (٣) .

وفى المشهد الواقعى الذى رواه أحد أصدقاء الفيلسوف فى فترة مثيرة من حياته ، ما يدل على تأصل النزوع الدينى الصافى فى قلبه النابض بأكرم العواطف . ذكر ذلك الصديق أن كانط حين اكتشف أن الطائر المعروف بالسنونو (عصفور الجنة) ، يعمد فى أشهر الصيف العجاف الى اخراج بعض صغاره من أعشاشها حتى يبقى على حياة العصافير الاخرى ، قال : « عندئذ وقف عقلى ساكنا بلا حراك ، فلم أملك الا أن أخر ساجدا لأصلى » ! وعلق الصديق الذى روى له هذا الكلام قائلا : « ان خشية الورع تلألأت على أسارير وجهه الموقر المهيب ، وان نغمات صوته وطريقته فى الشد على يديه ، وان الحماسة التى غمرته ــ كل هذا كان شيئا فريدا حقا » (٤) .

ـ ٣ ـ

شىء من سيرته :

ولد كانط فى « كونجزبرج » فى بروسيا الشرقية فى الثانى والعشرين من شهر أبريل سنة ١٧٢٤ . وكان أبوه سراجا من أصل اسكتلندى ، وكانت الاسرة من اتباع العقيدة « القنوتية » . ودخل الطالب جامعة بلدته سنة ١٧٣٠ ، وكان قصده دراسة اللاهوت ، ولكنه أبدى اهتماما متعدد الجوانب

(٢) انظر : رابل : « كانط » ص ٢٥١ ، نصوص من : الدين فى حدود العقل .

(٣) انظر : رابل « كانط » ص ٢٥٩ ، خطاب من كانط الى ستويدلين Staeudlin ٤ مايو ١٧٩٣ .

(٤) انظر : رابل « كانط » (التصدير ص ٧) .

بالتعلم والتثقف وتحصيل المعرفة • وكانت بحوثه الأولى في الفيزيقا النظرية وفى الفلك والميكانيكا والعلوم الطبيعية الأخرى • وقد كانت لديه فكرة واضحة عن التطور وعن انحدار الانسان من صور سفلى للحياة ، بل وعن صعوبة نظرية التطور (كما يتبين لنا من الفقرات التى جمعها « شولته » فى كتابه عن كانط وداروين ظهر سنة ١٨٧٥) • وفى نهاية مرحلة دراساته الجامعية ، اشتغل معلما خصوصيا ، ثم فى سنة ١٧٥٥ عينته الجامعة « بريفات – دوتسنت » (أى معيدا) ، وبعد خمس عشرة سنة (أى فى سنة ١٧٧٠) عين كانط أستاذا، وفى الاحدى عشرة سنة التى تلت الأستاذية لم ينشر كانط الا قليلا من المؤلفات ، وأنفق وقته وجهده فى التدريس وفى التأمل الذى قدر له أن يفضى الى مذهبه « النقدى » : فزود عالم الفلسفة بقسمه الأول « نقد العقل الخالص » سنة ١٧٨١ • ومن ذلك الحين حتى أشرف القرن الثامن عشر على نهايته ، تتابع صدور مؤلفاته واحدا بعد واحد • وفى السنوات الست أو الخمس ، السابقة على وفاته سنة ١٨٠٤ عانى الفيلسوف هبوطا ملحوظا فى قواه البدنية والعقلية ، وبدا له أن تعبيره عن مذهبه جاء مجزءا مشطرا ، وود لو أوتى طول العمر مع الصحة والعافية ، حتى يعيد النظر فيه جملة ويقدمه للناس وافيا شافيا • ولكن يبدو أنه أحس هذه المأساة الانسانية مأساة الشيخوخة واعتلال الصحة، فكتب وهو فى الخامسة والسبعين ، الى «هوفلاند» فى ٦ من فبراير سنة ١٧٩٨ : « ان كبر السن اثم كبير ، ونحن نعاقب عليه أشد العقاب بالموت • والموت يطل علينا قبل الأوان دائما فى تقديرنا ، فلا نمل من التماس المعاذير لابقائه على الباب فى انتظار لقائنا ••• والناس يبتغون فى الحياة طول العمر وموفور العافية ، ولكن ذلك لا يعتمد على هذه ، فاذا سمعت مريضا فى مستشفى برحت به آلام المرض ، فأخذ يقسم بأغلظ الايمان على أنه يتمنى الموت مخلصا له من العذاب ، فلا تصدقه ، فانه غير جاد فيما يقول : ان نداء الغريزة فيه يدفعه الى التمرد على حكم الموت ، وهو واجد دائما عذرا لتأجيل التنفيذ » • (٥)

لقد حدثنا الشاعر الألمانى « هينرش هاينه » عن « كانط » حديثا شائقا رائقا ، فى فصل ممتع مملوء بالدعابة ، نقتطف منه عبارة وردت فى خاتمته ، قال : « ان المانيا كلها ، قد دفعت الى طريق الفلسفة دفعا ، بفضل كانط • على يديه أصبحت الفلسفة فريضة على كل المانى ، ومنذ ذلك الحين أصبحت قضية الفلسفة قضية وطنية • وفجاة بزغت فى آفاق سماء المانيا مواكب النجوم اللوامع من أساطين الفكر العميق ، وانبثقوا جميعا « يتمخطرون » على أرضها ، وكأنهم قد دعوا الى الوجود بسحر ساحر ! » (٦) •

– ٤ –

وما نستطيع هنا أن نعطى فكرة وافية عن أهمية كانط فى تاريخ الفلسفة ، ولكنا نكتفى بنظرة مجملة عن آثاره الفكرية •

خلاصة مذهبه :

اطرح كانط قضايا الارتيابية الانجليزية السائدة فى زمانه ، مبينا أنها لم تقم بفحص واف عن طبيعة المعرفة • وأقام مذهبه الذى أطلق عليه اسم « الفلسفة الترنسندنتالية » على تغيير جذرى فى النظرة شبهه « بالثورة الكوبرنيقية » • ومؤدى هذا التغيير أنه بدلا من القول بأن أفكارنا لكى تكون حقيقية لا بد أن تأتى مطابقة لوجود خارجى مستقل عن معرفتنا ، افترض أن الوجود الخارجى انما يعرف بقدر ما يكون مطابقا لما فى أذهاننا • وبين أن موضوعات تجربتنا ، وهى الظاهرات » ، يمكن أن تعرفها الذوات العارفة ، أما « الأشياء بذاتها » أو « النومينا » التى لا تدرك عن طريق الحواس ، فلا يستطيع الذهن أن يدركها أبدا • « والظاهرات» التى يمكن ادراكها فى صورتى الحساسية الخالصتين وهما المكان والزمان ، لا بد لكى تفهم من أن تكون مالكة للسمات التى اتسمت بها مقولات الفهم الانسانى • وهذه « المقولات » التى تشتمل على العلية والجوهرية – هى الأساس لبناء التجربة « الظاهراتية » • واذن فيستطيع العالم أن يكون واثقا من « الأحداث الطبيعية » التى تقع تحت مشاهدته يمكن معرفتها فى اطار المقولات •

واذا كان مجال المعرفة قد تحرر على هذا النحو من ارتيابية « هيوم » ، فهو مع ذلك محصور فى عالم الظاهرات • وكل محاولات العقل للنفاذ الى ذلك العالم « النومينالى » لا بد أن تبوء بالفشل • وهذا الفشل الذى لا مناص منه تشهد به « النقائض »

(٥) انظر : رول « كانط » ص ٣٥٠ فى قوة الذهن على السيطرة على المشاعر المرضية بمحض الادارة (١٧٩٨) •

(٦) هينرش هاينه : « الدين والفلسفة فى المانيا » ترجمة انجليزية بقلم جون سندجراس ، بوسطون ١٨٨٢ (نقلا عن « تمهيدات كانط » ترجمة بول كاروس ١٩٤٩ ص ٢٧٨) •

Heinrich Heine, *Religion and Philosophy in Germany*, tr. by John Snodgrass, Boston 1882.

المشهورة « وهى المبادىء المتناقضة التى لا سبيل الى رفعها » : ذلك ان كانط استطاع أن يقرر بمنطق محكم دقيق ، ان المكان والزمان لا متناهيان ، وأنهما أيضا متناهيان ، وقرر كذلك أن المادة منقسمة انقساما لا متناهيا ، وأنها ليست منقسمة انقساما لا متناهيا ، ثم قرر بمقتضى المنطق نفسه أن الارادة حرة تمام الحرية ، وأنها مقيدة تمام التقييد ، وقرر أخيرا أن الكائن الضرورى المطلق (أى الله أو «واجب الوجود » كما يقول فلاسفة الاسلام) موجود ، وأنه كذلك ليس بموجود ٠

ولكن مع أننا لا نستطيع أن نكتسب معرفة بالعالم « النومينالى » عن طريق العقل ، فاننا نستطيع ، عن طريق مثلنا ، أن نعرف أنه موجود، وأن التجربة الأخلاقية والفنية قد تكشفان لنا عن بعض جوانبه ٠

والأحكام الأخلاقية قائمة فى صميمها على الايمان بقانون أخلاقى ضرورى ، يعبر عنه فى صور « الأمر الجازم » : « افعل وكان المبدأ الذى يصدر عنه فعلك قد أصبح بارادتك قانونا كليا للطبيعة » ، و « افعل بحيث تعامل الانسانية كلها ، سواء فى شخصك أو شخص غيرك ، على أنها غاية فى ذاتها، لا وسيلة لغيرها أبدا » ٠ والقانون الأخلاقى يجب أن يكون قانونا شموليا ، أى قانونا للناس جميعا» لأنه مأمور به من العقل عند الفرد ، والعقل واحد لدى الجميع ٠

ثم يدخل الايمان فى الفلسفة الكانطية ، لكى يسوغ حرية الارادة ، وبقاء النفس ، ووجود الله ٠

أما الجمال فينكشف بالادراك المباشر لقيمة « نومينالية » فى انية مجاوزه للحس ، تحركنا لأن نرى الطبيعة « من الداخل » ٠ وينتج عن ذلك أن العلم لا يستطيع أن يغزو مجال الأخلاق وعلم الجمال ، كما لا يستطيع الايمان أن يزعزع أركان العلم : لكل منهما مجاله ، وعليه أن يلتزمه ولا يتعداه ، وهذا معنى العبارة المشهورة التى قالها كانط فى آخر « نقد العقل الخالص » : « لقد كان لزاما على أن ألغى المعرفة ، كى أفسح للعقيدة المكان » ٠

- ٥ -

ثقافة موسوعية :

واذا صح ما أورده بعض المحدثين تعريفا للثقافة الجيدة من انها « معرفة كل شىء عن بعض الأشياء ، ومعرفة بعض الأشياء عن كل شىء » ٠ فقد نستطيع أن نقول ان كانط يمثل فى القرن الثامن عشر كله طرازا للانسان المثقف بالمعنى الحديث : فالى جانب تبحره فى أصول الفلسفة وفقهها وفروعها ، عكف عكوفا طويلا على العلم الطبيعى والرياضى ، والجغرافيا الطبيعية ، والانثروبولوجيا ، والفن ، والقانون ، والدين، والسياسة ، فشدا فيها جميعا ، وأخذ من كل منها بطرف ٠

وكان كانط قد بلغ السابعة والخمسين ، حين نشر على الناس أهم كتبه النقدية ، « نقد العقل الخالص » ، وبه أدخل فى نظرية المعرفة ، تحت اسم النقدية ، « ثورة كوبرنيقية » حقا ٠

ولكن الفيلسوف لم ينتظر يقظة تفكيره النقدى، حتى يهتم بفلسفة التاريخ ٠ لقد كان هردر » ، أحد تلاميذ كانط ، شديد الاعجاب بما لأستاذه من احاطة ورسوخ قدم فى مختلف أبواب المعرفة ٠ والواقع أن كانط ، كما قلنا ، قد توفر على دراسة جميع العلوم الانسانية ، وخصوصا الجغرافيا والانثروبولوجيا ومسألة الأجناس على وجه أخص ، فلم ينقطع الفيلسوف عن التأمل فى مصير الانسانية وفى المشكلات التى يفرضها هذا المصير على ضمير الانسان ٠ وخصص « كانط » لهذا النمط من المسائل عددا من الرسائل والبحوث الصغيرة، كان الفيلسوف الفرنسى « رنوفييه » أول من نبه الى مالها من مكانة عالية ٠ (٧)

- ٦ -

فيلسوف النقدية وفيلسوف التاريخ :

واذن فقد يكون من قبيل تكليف الأشياء ضد طباعها أن ينظر الى تلك البحوث والرسائل على أنها نتيجة للفلسفة النقدية ، مع أن هذه النقدية نفسها انما كانت ثمرة « نضجت واستوت مع الزمان ، ثمرة لتأملات عكف عليها الفيلسوف فى خلواته بين كتبه ومذكراته ٠ فالمفكر ، مهما يكن من أهل الخلوة والتأمل ، انسان يتعامل مع الناس ، ويحيا فى العصر ، ويقوم كل يوم بجولته المعتادة خلال شوارع « كونجزبرج » ، ويرحب بزواره فى داره ، ويستقبل على مائدة طعامه زملاءه وطلابه ، ويهتم اجمالا بالحياة العامة اهتماما جعله يغير نظام موعده المعتاد للتريض ، يوم قامت الثورة الفرنسية ، حتى يسبق الى ملاقاة البريد القادم من باريس حاملا أخبار الثوار ٠

فاذا حرصنا على أن نحدد الاطار الذى رسم فيه

Renouvier, *Philosophie critique de l'histoire*, 1896.

فكر كانط عن مسائل فلسفة التاريخ ، فلا بد من التماسه ، لا فى كتب « النقد » الثلاثة التى تؤلف مذهبه النقدى المعروف ، بل فى نشأته وتربيته ، وفيما دعته اليه بعد ذلك مطالعاته وتجاربه ومشاهداته واتصالاته بحياة الناس فى عصره • وكانط اذن وأولا انسان له آراؤه المنبعثة من مشاغله ، ومشاغله هى مشاعل بيئته وجيله •

ولد كانط فى أسرة لوثرية ، وتلقى عن أمه تأثير « القنوتية » التى كانت مزدهرة حينئذ فى المانيا الشمالية • وفى مدرسة « سبينر » (Spener) و « زنزندورف » (Zingendorf) ، اكتسب شعورا بجد الحياة ، ووعيا لوظيفة الدين فى المجتمع مع عدم مبالاة باختلاف فرق المعتقدين • غير أنه منذ شرع يمارس الاستقلال فى التفكير ، وجد نفسه فى جو هو أبعد ما يكون عن المسيحية ، فالفلسفة الديكارتية تدعو المفكرين الى عدم الثقة بأى سلطة ، ونجاح النيوتونية يلهب الأذهان ، ومن ظلام الماضى ينبثق «عصر التنوير» ، وفكرة «التقدم» الانسانى يرسم خطوطها « فيكو » (Vico) و « منتسكيو » ، ويؤكدها فلتير (٨) •

ولكن ها هى ذى فكرة « التقدم » ذاتها تلقى أشد المعارضة : ففى سنة ١٧٤٩ وضعت أكاديمية « ديجون » مسابقة موضوعها : « هل كان تقدم العلوم والفنون عونا على افساد الأخلاق أم كان عونا على تطهيرها ؟ » • ان رد « روسو » معروف مشهور ، ومن المؤكد أن كانط أطلع عليه ، ولا بد انه تبين مقدار ما انطوى عليه من مغالطات وتحريفات وتناقضات • ان ذهنا كذهن كانط ، مدققا ممحصا ، ما كان ليسعه أن يبقى فى منزلة بين المنزلتين : بين تشاؤم « القنوتيين » وتفاؤل أنبياء « التنوير » •

وقد نستطيع الآن أن نعرف بالاجمال فلسفة التاريخ عند كانط ، فنقول بأنها محاولة للوصول الى حل شاف لهذه المشكلات جميعا • واذا لم يكن الفيلسوف قد جعل من هذه المشكلات الموضوع الرئيسى لتأملاته ، فهو على الأقل قد عاود النظر فيها مرة بعد مرة ، وألقى الضوء عليها حينا بعد حين • فلنحاول أن نكون فى رفقته فى مراحل رحلته عبر التاريخ •

- ٧ -

وفقا لتقاليد الجامعات الألمانية لم تقتصر محاضرات كانط فى جامعة « كونجزبرج » على المواد الفلسفية الخالصة ، بل كان الأستاذ مكلفا أيضا بتدريس الجغرافيا وعلم الأجناس البشرية • ووفقا لتقليد جامعى آخر كان من حق الأساتذة أن يعلنوا عن موضوعات محاضراتهم فى « برامج » تنشرها الصحف والمجلات العلمية •

الناس من أصل واحد :

وعلى هذا النحو ظهر فى ربيع سنة ١٧٧٥ « برنامج محاضرات الجغرافيا الطبيعية : للمعلم عما نويل كانط (Magister I. Kant) (٩) فى هذا البرنامج نظر الفيلسوف الى الجغرافيا من وجهة نظر أنثروبولوجية ، فكان اهتمامه بالأرض دون اهتمامه بسكانها ، وجعل خلاصة محاضراته مقالا بعنوان « اختلاف أجناس الناس » ونحسب أن هذه الصفحات لا تزال لها طرافتها وعبيرها الخاص بالنسبة لقراء عصرنا هذا • فيها نرى كانط متخذا موقف المعارضة للنظريات والآراء السائدة عن مسألة « اليوليجنيز » (١٠) ، أى تعدد الأصول فى أنواع الأحياء ، ومسألة « التوالد الذاتى » (١١) مؤكدا أن الجنس البشرى ينتمى الى أصل واحد وينحدر منه ، وآية ذلك قدرة الأفراد من الناس على الذرية الخصبة بالزواج • ثم قال : « ان الناس لا ينتسبون الى أنواع واحد بل الى أسرة واحدة » ، ولهذا كانت لهم على الاشتراك مواهب اجتماعية طبيعية (١٢) تنميها المؤثرات الخارجية ـ ولا سيما المناخ ـ ولا تخلقها • ولكن هل بمقدور الانسان أن ينمى هذه الاستعدادات ، هل نستطيع مثلا ، وفقا لما اقترحه « موبرتوى » (Maupertius) أن نجرى فى سلالات البشر عملية انتخاب وانتقاء لتحسين النسل ، بحيث تنتج « سلالة يصبح فيها الذكاء والبراعة والأمانة صفات وراثية » وينعدم أهل الشذوذ والانحراف والغباء ؟ ويبدو أن كانط لا يستبعد امكان التحقق بالنسبة لهذا المشروع فى تحسين النسل ، فى ذاته ومن حيث هو ، وان كان يفضل أن يدع الأمر كله بين يدى الطبيعة البصيرة بمالها من قدرة على التدبير • صحيح أن الطبيعة تحدث مسوخا (جمع مسخ) فى بعض الأحيان ، ولكن « هذا المزيج من الشر والخير هو الذى يستحث همم الناس الى العمل ويضطرهم أن ينموا ما أوتوا

---

(٨) فى كتابه « بحث فى أخلاق الأمم وروحها » (١٧٥٤) •
Voltaire, « *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* ».

(٩) انظر النص فى رابل «كانط» ص ٩٨
Rabel, Kant, p. 98.

من مواهب واستعدادات» • (١٣) وهنا نلتقى ، لأول مرة فى مؤلفات كانط ، بالفكرة الأساسية التى سنجدها أكثر تصريحا فى الرسائل المنشورة بعد ذلك بنحو عشر سنوات •

الصراع مهماز الحضارة

هنالك أولا مقال يسترعى الانتباه نشره كانط سنة ١٧٨٤ فى « المجلة البرلينية » بعنوان « فكرة تاريخ انسانى شامل » (١٤) ومن الميسور لقارىء هذا المقال أن يلمح فيما بين السطور ذكريات من الأب « دوسان بيير » ومن « جان جاك روسو » •

وخلاصة آراء كانط فى هذا البحث أن غاية الانسان وغاية كل مخلوق هى أن يحقق استعداداته الطبيعية على أتم الوجوه • ولكن الانسان من حيث أنه قد وهب العقل فقد ندب الى مصير أعلى من مصير الحيوان علوا لا متناهيا ، جعل من العسير أن يتحقق فى النطاق الضيق نطاق وجوده الفردى بما يعترض حركته من مقاومات طبيعته الحسية • ولانتزاع الانسان من قبضة الغريزة من الأنانية العقيمة ، عمدت الطبيعة البصيرة الى الحيلة ، فأثارت بين الأفراد عداوات وخصومات ، ان تكن تبدو لأول وهلة مهددة فى كل لحظة لفتوحات الثقافة والحضارة ، فهى فى حقيقة الأمر أشبه بالمهماز اللازم لكل حضارة : لأن صراع الانسان للانسان من شأنه أن يؤدى بالناس الى الخروج من عزلتهم ، لكى يلتئموا فى « جماعة مدنية » ، ويؤدى الى وضع الحرية الانسانية تحت وصاية حق عام مشاع للجميع • ولكن سرعان ما ترى الجماعة المدنية نفسها مهددة بالمنازعات بين الجماعات الاخرى • وتنشب الحرب ، فتهدد فى آن واحد الحرية الداخلية للدول والأمان الخارجى فى العلاقات بين الشعوب • وينتج عن ذلك بداهة أن الحرب من حيث هى صراع الانسان للانسان ، لا يمكن أن يتغلب عليها الا باقرار لحق عام شامل ، يبقى تجريدا لا معنى له اذا لم يندمج فى جماعة مدنية شاملة •

العناية الالهية تستخدم التنافر لمصلحة الانسان :

وعلى ذلك فالتنافر الاجتماعى (١٥) الذى هو فى الحقيقة تنافر كائن اجتماعى فى ماهيته ، يقود الكائن العاقل حتما الى بذل الجهد للتغلب على حال البداوه التى هى حال الحرب ، لكى ينظم السلام على اساس الحق الشامل : « وعلى هذا النحو قد استغلت الطبيعه ذلك التنافر الاجتماعى بين الناس، بل ذلك التنافر بين الجماعات الكبيرة والهيئات السياسيه التى أنشأها البشر ، لكى تكتشف حتى فيما يقوم بينهم من عداوات لا مفر منها ، السبيل الى تحقيق الهدوء والامان • وبعبارة أخرى ،بواسطه الحروب ، وعن طريق تعبئة السلاح تعبئه موصولة لا تنقطع مشدودة لا تتباطأ ، وبواسطه ما تسببه هذه الأسلحه من عناء وشقاء فى داخل الدول نفسها حتى فى وقت السلم ، تدفع الطبيعه الناس الى محاولات للسلام ناقصة وعلى استيحاء فى أول الامر ، وبعد أن يكون الناس قد كابدوا مالا حصر له من دمار وانقلاب ، وأحيانا بعد أن يكونوا قد استنفذوا كل ما يملكون من قوة تسوقهم الطبيعة الى الهدف الذى كان من الممكن أن يبصرهم العقل به دون أن يضطروا الى دفع ثمنه باهظا من المحن والآلام • وهذا الهدف هو أن يخرجوا من حياة الفوضى التى يحياها الهمج ، وأن يدخلوا فى « جامعة أمم » ( ) ، تجد فيها كل دولة ، صغيرة أو كبيرة ، أمانها وحقوقها مكفولة ، لا بقوتها الخاصة ولا بتشريعها الخاص ، بل بجامعة الأمم الكبيرة هذه ، أى بالقوة الجماعية وبالقرارات الصادرة بمقتضى التشريع الجماعى للدول المنضمة اليها • ومهما يكن يبدو على هذه الفكرة من بعد عن الواقع ، فهى تزودنا بالحل الممكن الوحيد للشرور التى يسلطها الناس بعضهم على بعض • وعلى هذا النحو تجد الدول نفسها ، مهما يكن من تنافرها ، ملزمة بأن تعمل ما كان الهمجى أيضا ينفر من قبوله ، فتتخلى عن حرية هى حرية البهيمة ، وتلتمس الهدوء والأمان فى دستور طبيعته قانونية (١٦) •

التقدم هو تحقيق غاية الطبيعة :

لم يكن بد من ترجمة هذه الصفحة الرائعة التى رسم فيها كانط خطوط المجتمع المثالى أو « المدينة الفاضلة » (كما يقول الفارابى) • وبقية البحث ليست أقل روعة ، لأنها تضع « جامعة الأمم » فى آفاق فلسفة التاريخ ، وهى تلك الفلسفة التى يرسم الفيلسوف معالمها البارزة فى مؤلفاته القادمة

---

(١٣) رابل : « كانط » (النص ص ٩٩) انظر أيضا : كانط « فلسفة التاريخ » باريس ١٩٤٧ • جمعه بيوبتا ص ٤٠

(١٤) رابل « كانط » (النص ص ١٣٤) •

(١٦) كانط « فكرة تاريخ انسانى شامل » المادة ٧ رابل : ص ١٣٦ – ١٣٧ ، بيوبتا : ص ٦٩

بعمق لا نظير له . ان جامعة الأمم ، أى « تشكيل جماعة مدنية » ترسى دعائم الحق ، وتقيمه بين الناس كافة ، تبدو فى نظر كانط بمثابة النتيجة الأخيرة لـ « الخطة السرية التى وضعتها الطبيعة » لتحقيق تقدم الانسانية ، بعد أن تكون الحرب قد أثخنت جراحها ، وأرغمتها على بذل الجهد لتنظيم السلام . ان مسار « التقدم » ، ذلك المسار المتعرج، يزداد صعوده نحو هذا المثل الأعلى بمقدار ما تكون كل نكسة درسا نافعا ونقطة بداية لتقدم جديد يدفع الانسان الى الأمام . واذن ففلسفة التاريخ هى التى تفسر صعود الانسان ، القريب من الحيوان الى الانسان الذى هو الانسان حقا وعلى الاصالة

الانسان بما هو حر وناطق ، يستطيع الى حد ما أن يحرر نفسه من القانون الطبيعى بقدر ما يستطيع أن يعين لفعله غايات يمكن تعقلها . وجملة هذه الغايات ليست سوى الثقافة . وكانط يعرف « الثقافة » بأنها « نمو قدرة كائن عاقل على أن يرسم لنفسه غايات حرة » (١٧) .

ومن حيث أن الثقافة لا تكون ممكنة الا فى حياة الجماعة ، التى تخلص الانسان من سيطرة الحاجة، فيسوغ لنا أن نلحظ الغاية القصوى للحضارة كلها فى جماعة عالمية شاملة ، تستطيع أن تقضى على أسباب الحرب قضاء حاسما .

- ١١ -

صوت الواجب :

هذه النتيجة الاجتماعية مبسوطة بسطا وافيا فى مقال عنوانه « فى القول الشائع : بأن هذا ربما يكون حقا من حيث النظر ، ولكنه ليس كذلك من حيث العمل » . ويقول كانط فى المقال ما خلاصته ان أدعياء الحكمة العملية قد دأبوا على معارضة توكيدات الضمير الجازمة بتكذيبات التجربة المثبطة. وسواء فى الحياة الفردية أو فى السياسة الداخلية أو فى العلاقات الدولية ، يقول لنا أولئك الحكماء بأن « الواقعى » و « المثالى » خطان مختلفان ، وأن المثالى لا يحق له أن يحكم الواقعى . ويعترض كانط على ذلك بقوله : ان ذلك وضع للمشكلة بغلوط مقلوب ، فالمشكلة قبل كل شيء أخلاقية خالصة . وليس المقصود اطلاقا كما صنع « مندلسون » — أن نرسم بيانا لانتصارات التقدم الانسانى فى مضمار الحضارة أو لهزائمه ، انما المقصود أن نسأل : ما هو « الواجب ؟ » والى أى الغايات يجب علينا أن نوجه أعمالنا ؟ وجواب العقل أو قوة « الناطقية » فى الانسان ، جواب صريح واضح آمر : الواجب أن لا نكف عن تزويد الاجيال الصاعدة بتربية جديدة ، تجعلهم خيرا من الأجيال الماضية أو الجيل الحاضر ، وأن ندعوهم الى ان يأخذوا على عاتقهم هذه المهمة عينها بإزاء الأجيال القادمة. وليس من شأن الانسان الاخلاقى ان يتنافس مع المتشبثين بالواقع فى امكان التقدم أو استحالته ، بل يكفيه أن يعرف قانون التقدم الانسانى بانه « قاعدة للفعل » تتضمن الامكان العملى لاصلاح البشرية اصلاحا مستمرا .

وعلى هذا النحو تعرض أمام أنظارنا من جديد المشاهد التى كنا نراها من بعيد فى رسالة الفيلسوف عن « فكرة تاريخ انسانى شامل » : ترى الآن رحاب الحق الداخلى للمدن تمتد وتمتد حتى تشمل النوع الانسانى كله .. ولقد تقدمت النظرية الكانطية خطوات جديدة ، وبلغت فلسفة التاريخ ذروتها فى الصيغة الباهرة التى نقرؤها فى كتاب كانط عن « نظرية الحق » (١٧٩٧) ، وهو آخر مؤلفاته الكبرى ، اذ يقول : « ان العقل العملى ، بما هو عقل أخلاقى ، يوجه الينا هذا النداء القاهر: يجب أن لا تكون حرب » . (١٨) واذن فعند أصحاب الارادات الطيبة أو النيات الخيرة ، الواجب دائما واضح لاخفاء فيه ، وهو أن نسعى جهدنا الى خلق « اتحاد » بين الامم شامل ، اتحاد هو تأليف أصيل بين جميع الحريات الفردية والقومية .

- ١٢ -

نحو السلام الدائم :

ذلك هو التصور الأخير الذى ألهم كانط أن يكتب سنة ١٧٩٥ رسالته المشهورة « مشروع للسلام الدائم » (١٩) فى تلك الفترة كانت فرنسا وبروسيا قد عقدتا معاهدة سلام بال (٥ من ابريل) التى حياها كانط فى ترحيب وابتهاج ، بل لقد ذهب الى الاعراب عن أمله فى أن تعقد الدولتان اتفاقا وثيقا يكفل سلاما دائما (٢٠) . لقد تراءى للفيلسوف أن الوقت قد أصبح ملائما لتحقيق آمال كبار . ومن أجل هذا رأينا ذلك الشيخ الذى كان قد جاوز السبعين ، ولم يعرف عنه قط أنه من الحالمين . والذى استنكر كل ما يستثير حماسة الدهماء ، رأيناه حريصا على أن يقدم فى

---

(١٧) انظر : رويس ، فى كتابه « فلسفة كانط السياسية » باريس ١٩٦٢
(La Philosophie Politique de Kant, Paris 1962).

(١٨) «نظرية الحق» ترجمة فرنسية بقلم بارنى ،ص ٢٣٤

(١٩) انظر : «مشروع للسلام الدائم » ، ترجمتنا العربية، القاهرة ١٩٥٢

(٢٠) عن رويس ، فى « فلسفة كانط السياسية » ص ٤٦ .

الحريات أيامه ، فى صورة شبيهة بالدبلوماسية ، الميثاق المثالى للسلام العالمى ٠

ولعل من نافلة القول أن نذكر نص « المواد التمهيدية » الست ، و « المواد النهائية » الثلاث، التى تشكل الاطار القانونى لهذا المشروع ٠ونكتفى بالتنويه بالأهمية التى يراها الفيلسوف فى التجانس بين القانون الدولى العام والقانون المدنى الداخلى ٠ يقول لنا كانط : « ان الدستور المدنى لكل دولة يجب أن يكون جمهوريا » ٠ ومعنى « جمهوريه » الدستور عنده هو أن يكون قائما على رعاية الحرية، بعيد عن نزعات الاستبداد وكذلك يرى الفيلسوف ان « حق الشعوب يجب أن يكون قائما على أساس الاتحاد بين دول حرة » ٠

أفيصح مع بعض النقاد المحدثين أن نرى فى « مشروع للسلام الدائم » ضربا من خيالات الشيخوخة ، يمكن الفصل بينه وبين بقية مؤلفات كانط دون أن يتأثر المذهب بذلك ؟

- ١٣ -

المواطنة العالمية :

يكفى للاقتناع بخطأ هذا الرأى أن نرجع الى الكتاب الكبير الذى ظهر بعد « مشروع السلام » ــ وهو كتاب « ميتافيزيقا الأخلاق » (٢١) ــ والذى يعتبر تتويجا للمذهب النقدى حقا ٠ فقد أفاض مؤلفه فى الكلام عن « الحق الدولى » بما لا يخرج عن النظريه التى بسطناها منذ قليل ٠ ولكن لا شك فى أن عودة كانط اليه فى آخر كتاب كبير صدر عن تأملاته السياسية مدى حياته العقلية ، تثبت بالبداهة وفى غير حاجة الى تأويل أن مشروعه للسلام الدائم ليس قصة فلسفية ، ولا أسطورة يوتوبية (طوباوية) ، بل ان « حق المواطنة العالمية » (Weltburgerrecht) (٢٢) انما هو حق جوانى أصيل فى نظرية الحق العام التى هى التتويج لبناء الفلسفة النقدية ٠

وما ينبغى أن يغيب عن بالنا المعنى النقدى لنظرية كانط فى حق الشعوب ٠ فكما أننا لا نستطيع أن نعرف الخطوات الأولى للانسانية التى تفلت من التجربة ، لا نعرفها الا على سبيل «الافتراض والتخمين » ، فكذلك ليس فى وسعنا أن نتكلم عن امكانية السلام الدائم ، الا باعتبارها « فكرة » من أفكار العقل ، أو « مثالا » من مثل « الناطقية » الانسانية ٠ وهذه الفكرة أو هذا المثال قد صرح الفيلسوف غير مرة بأنها فكرة « غير ممكنة التحقق » ( ) ، بمعنى أنه ما من دستور من الدساتير الراهنة يستطيع أن يحققها دفعة واحدة ، وأن التخاذل الأخلاقى الذى نشهده فى الانسان التجريبى ، يتهدد فى كل لحظه وضع الفكرة موضع التنفيذ ٠ ومعنى هذا ايضا أنه يجب أن يتم فى الانسان تغير جذرى وتحول محورى ، قبل ان يتهيا له أن يحقق أى مثال من مثل قوة « الناطقيه » فيه ٠ وايا كانت الظروف ، وأيا كان المكان والزمان ، فهده الفكرة باعتبارها « واجبا » خليقة أن تحكم سلوك الانسان ، ان كان حريصا على أن لا يهدر كرامة الانسانية فيه ٠ وبهذه الصفه تدخل الفكرة فى مجال الصيرورة الممكنه ٠ ويختتم الفيلسوف « نظريه الحق » بهذه السطور ذات الدلالة البعيدة، فيقول : « ان الحقيقة الموضوعية لهذه الفكرة (يعنى فكرة السلام الدائم) مكفولة على أحسن ما يمكن أن تكفل الحقائق ٠ أنها وحدها ، وعلى شرط أن يسعى اليها ، لا طفرة أو بقفزة واحدة ، أو بالطريق الثورى ٠٠ ، بل عن طريق اصلاحات تدريجية ، وطبقا لمبادىء رصينة ، تستطيع بتقريبات مستمرة، ان تقود الى الخير السياسى الأعلى ، الا وهو تحقيق السلام الدائم » (٢٣) ٠

- ١٤ -

العناية الالهية تساند السلام

لقد آن أن نختتم هذا الحديث ، فنقدم بعض الملاحظات ، بدا للفيلسوف فى مغرب عمره ان امتحان التاريخ ينتهى الى اثبات غائية فى الطبيعة، مناصرة للسلام ٠ « والطبيعة » التى يتحدث عنها كانط غالبا لفظ يرادف « العناية الالهية » فغاية العناية اذن أنها جعلت الأمور تسير ،وكأن الانسانية تطورت من الفوضى الى الحق ، ومن العبودية الى الحرية ، ومن تشتت البدو والرحل الى منظمات سياسية تتسع رقعتها شيئا فشيئا ، ومن الحرب والقتال الى التعايش والسلام ٠ وبناء على ذلك تتلاقى تجربة المؤرخ ، على نحو يبعث على الاطمئنان مع مطالب الضمير والأخلاق ٠

---

(٢١) الكتاب مؤلف من جزئين : نظرية الحق ، ونظرية الفضيلة ٠ فى نظرية الحق نجد الصفحات المتصلة بالحق الدولى ٠

(Le droit cosmopolitique)

(٢٣) أنظر : رويسن ، فى« فلسفة كانط السياسية » ص ٤٧ ـ ٤٨ ٠

انتصارات الحرية :

كتاب « نزاع الكليات » ـ وهو آخر ما نشره كانط نفسه من مؤلفاته (١٧٩٨) ـ فيه عبارات ذات وقع جميل عن النتيجة التى رأى فيلسوف التاريخ أن يستخلصها من التجربة التى عاشها أبناء جيله ، تلك التجربة التى بدت له حاملة معنى استثنائيا ، لأنها تشهد بانتصارات حقيقية للحريه والكرامة على آلية الاهواء والشهوات :

فها هى ذى المستعمرات الانجليزية فى أمريكا الشمالية تقدم المثل الحى على الاتحاد بين دول حرة، وفى فرنسا حلت الجمهورية محل الحكم المطلق ، وفى المانيا نفسها ، حتى فى عهد الحكم البروسى الصارم، أخذت الميول تتجه الى الليبرالية الجديدة (٢٤) والشواهد غير ذلك كثيرة ، وكلها تؤيد التفاؤل القائم على العقل الرشيد .

والثورة الفرنسية ، من بين هذه الاحداث التاريخية الخطيرة ، هى الحادث الذى أيقظ عند كانط حماسة متوقدة ، غيرت نظام هذا الرجل المدقق أقصى التدقيق فى مراعاة النظام . لذلك رأيناه يكتب فى مؤلفه الأخير هذه السطور التى هى أشبه بوصية أودع الفيلسوف فيها آماله السياسية ، فيقول :

« ان ثورة شعب غنى بالمواهب تلك الثورة التى نراها متحققة أمام أنظارنا ، يمكن أن تنجح أو ان تفشل فى المستقبل ويمكن أن تورث الناس من ضروب الشقاء وان تسومهم من سوء العذاب ما يحمل الانسان العاقل الواثق من سلوك الحكمة على الاحجام عن محاولة أخرى من هذا القبيل بمثل هذا الثمن الباهظ . ولكن على الرغم من ذلك كله ، فان هذه الثورة قد أيقظت فى قلوب جميع النظارة والمشاهدين ، بل فى قلوب من بعدت بهم الديار عن شهود أحداثها وهى تجرى على المسرح ـ أيقظت فى قلوبهم جميعا أمنيات تعاطف واستلطاف توشك أن تكون بهجة وحماسة » (٢٥) .

---

(٢٤) فى القول الشائع : بأن هذا ربما يكون حقا من حيث النظر ، ولكنه ليس كذلك من حيث العمل (١٧٩٢) .

(٢٥) « تنازع الكليات » ترجمة فرنسية بقلم بيوبتا ، ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣ ، انظر أيضا رابل : « كانط (النص ص ٣٢٥ ـ ٣٢٦)

التقدم نحو تحقيق مبادىء الحق :

ويستطرد الفيلسوف فى موضع آخر فيقول : « انى لأشهد الله وأعلن على الملأ ، دون أن أكون من أهل الرؤى والأحلام هذا الذى أستطيع اليوم أن أراه فى الأفق البعيد ، قياسا على الآيات البينات والاشارات الهاديات (التى ترسلها العناية الى أبناء هذا الزمان) أن هذه العناية السامية (أى تحقيق دولة قائمة على مبادىء الحق) لا بد أننا بالغوها بعون من العناية ، وسوف تكون توطئة لتقدم بلا رجعة ولا تقهقر » (٢٦) .

وهذا التقدم ليس تقدما آليا ولا يمكن أن يتحقق بدون المجهود . وان فكر كانط الأخير فى هذه الوصية الثمينة واضح كل الوضوح : فى حين أن الحيوان يركن ركونا سلبيا الى قانون الطبيعة ، ففى الانسان ، بمقتضى قوة « الناطقية » ، قد « اجتمعت الطبيعة والحرية » : بالطبيعة يكون الانسان ميالا الى أن يتصرف تصرف الحيوان وهو فى هذا الصدد يكون شبيها بالخروف ـ (والتشبيه من قلم كانط) ـ الخروف الذى يرتضى وصاية صاحبه أو يقبل استبداد سيده ، على شرط أن يزوده بالغذاء الدسم والحماية القوية » (٢٧) . ولكن الانسان ، كما رأينا حر ، وقد كان من أثر الثورة الفرنسية أن أشعلت وعيه ، وألهبت ضميره : « وهذه الظاهرة من تاريخ الانسانية لا يمكن أن تنسى » (٢٨) .

ومنذ ذلك اليوم المشهود ، أصبح النوع الانسانى فى حال تأهب وانتباه . لقد عرف الانسان قوته وتبين طموحه،ومنذ ذلك اليوم أيضا لن يكون الدرس الذى نستخلصه من فلسفة التاريخ وعدا بل نداء، إن شئت فقل ترجيعا لصوت « الأمر الجازم » : انه يتحمل فى شجاعة مسئولية مصيره فى هذا العالم .

---

(٢٦) « تنازع الكليات » ص ٢٢٦ .

(٢٧) أنظر : رابل « كانط » ، (النص ص ٣٣٦) .

(٢٨) الموضوع نفسه من النص .



فى طليعة سمات هذا العصر ، الاتجاه الى توسيع نطاق قاعدة الدولة السياسية والاقتصادية ، فلم نعد الامة قطب رحاها ، بل القارة أو شبهها • ويشاهد العالم – منذ أن وضعت الحرب الاخيرة أوزارها – تضاؤل دور الدول الاقليمية على مسرح السياسات الدولية ، واستئثار التكتلات السياسية بالدور الرئيسى • فلم يعد – اليوم – فى مكنة أمة بمفردها – كانجلترا ابان القرن التاسع عشر أو فرنسا فى أواخر القرن الثامن عشر – أن تقرر مصير نفسها ، بله مصائر غيرها • ويرجع هذا التغير الى أسباب عديدة : منها الحربى ، والاقتصادى ، والثقافى ، مما سنعرض له فى سياق دراستنا هذه •

ولكن ، كيف يمكن تحديد اصطلاح أوربا ؟

هل أوربا وحدة جغرافية ، أم انها حضارة وثقافة ؟

فأوربا وفقا للتحديد الاول ، تشمل : روسيا (أى باستثناء الجانب الاسيوى من الاتحاد السوفييتى) وتركيا الاوربية (أى باستثناء الأناضول) • وهى وفقا للتحديد الثانى ، تتسع لتشمل المناطق التى تغلغلت فيها الثقافة الاوربية • وهنا ندخل متاهة فكرية ، لا مجال لها هنا •

فالحق ، ان أوربا فكرة لم يتم تعيينها تعيينا واضحا ، ولم تحدد تخومها تحديدا مقنعا • فلا يستطيع أحد أن يقرر أين تبدأ أوربا ، أو أين تنتهى • كذلك ثمة اختلاف فى شأن تحديد اصطلاح شرق أوربا وغربها :

فأولا – هل يقصد من الاصطلاح اطلاق اسم شرق أوربا على كل دولة يحكمها حزب شيوعى ؟

عندئذ ، ان فرض وحكم ايطاليا ـ أو فرنسا ـ حزب شـــيوعى ، فهل ينتقل وضع ايطاليا ـ أو فرنســـا ـ الى الشرق عوضـــا عن الغرب ؟ وعلى العكس ، لو افترضنا أن تسنم حزب غير ماركسى الاتجاه حكم دولة من دول أوروبا الشرقية ، فهل يعنى هذا تسجيل اسم تلك الدولة ـ تلقائيا ـ فى قائمة دول غرب أوروبا ؟ .

وثانيا ـ هل تحدد صفة الدول الاوروبية وفقا لتعـــاونها ـ بصـــورة أو بأخرى ـ مع الاتحـــاد الســـوفييتى (ويقع جغرافيا فى شرق أوروبا) ويطلق عليها الشرقية ، فاذا تعاونت مع الولايات المتحدة (وتقع جغرافيا غرب القارة) فيطلق عليها الغربية ؟

وثالثا ـ هل يطبق المقيـــاس الذى وضـــعه الباحثون فى شئون الحضارات ، فيقسمون الحضارة الاوروبية : الى أوروبية شرقية (أصلهـــا بيزنطى واعتنقت المسيحية الارثوذكسية) وأوروبية غربية ، انحدر تراثها الثقـــافى الاساسى من روما واعتنقت الكاثوليكية والبروتستانتية ؟

فاذا أخذنا بالرأى الاخير :

١ ـ تصـــبح تشيكوسلوفاكيا وبولنده والمجر وألمـــانيا الديمقراطية ، جزءا من الغرب حضاريا ، وان انتسبت الى الشرق عقائديا .

٢ ـ تغدو اليـــونان جزءا من أوروبا الشرقية حضاريا ، وان ألحقت بالغرب عقائديا .

ونقصد بالايديولوجية ، نمط الحكم من جميع جوانبه : السياسية ، الاقتصـــادية ، العســكرية والثقافية .

ورغما عن ذلك كله ، فان لاوروبا حقيقة ذاتية لا شبهة فيها . ولقد حلت مشكلة البلبلة الفكرية التى تحير الباحثين ، بقبول طائفة من المصطلحات ، برجى من ورائها ، انارة سبيل دراساتهم وأبحاثهم:

فأولا ـ أوروبا الصغيرة ـ اصطلاح يضم الدول الست : فرنسا ، ألمانيا الاتحادية ، ايطاليا، هولندا، بلجيكا ، لوكسمبرج .

وثانيا ـ أوروبا الشرقية ـ اصطلاح يقصد به مجمـــوع الدول التى تقبض على ناصية الحكم فيها أحزاب شيوعية .

وثالثا ـ أوروبا الغربية ـ اصطلاح يضم جميع الدول الاوروبية التى تتعاون مع الولايات المتحدة ، فى صورة أو أخرى .

رابعا ـ اصطلاح الغرب ـ يعنى جميع البلاد المتأثرة بالحضارة الغربية . ويضم هذا الاصطلاح بين طياته جميع دول أوروبا الغربية ، بالاضافة الى الامريكتين واستراليا وكندا واتحاد جنوب افريقيا، وتلك الدول التى استقلت عن فرنسا وترتبط بها فى شكل من الاشكال .

٢ ـ حقيقة الازمة الاوروبية :

غدت فكرة الوحدة الاوروبية تسيطر فى السنوات الاخيرة على أذهان جميـــع الباحثين السياسيين فى البلاد الغربية ، بعد تلك الاحداث التى تعاقبت على المسرح الدولى ، وأسفرت عن تضعضع مركز الدول الاوروبية الاقليمية ، وزوال نفـــوذها السياسى ، وانحسار موجة المد الاوروبى التى بدأت منذ القرن السادس عشر ، ودخول العالم الاوروبى فى عصر من الاضمحلال ســبق أن تنبأ به كثير من المؤرخين الاوروبيين .

ومهما يكن من أمر مســتقبل الفكرة فى المجـــال العلمى ، وامكان اخراجها الى حيز التنفيذ ، فانها تستند على بعث القوة الاوروبية ـ من جديد ـ فى كيان مستحدث ، يتفق مع تطور الاوضاع الدولية . ويعتبر انبعاث الفكرة ، انقلابا خطيرا للغاية ، فى تاريخ الفلسفة السياسية .

ولعل من المفيد أن نربط هذا المعنى السيكولوجى للوحـــدة والصـــحوة الاوروبيين ، بمعنى التـــحلل والحتمية الذى هيمن على عقـــول كبـــار المفـــكرين الاوروبيين ، حتى قبلمـــا تفقـــد أوروبا مركزها الرئيسى فى العالم .

فمنذ أواخر القرن الســـابع عشر ، الى وقتنـــا الحاضر ، والباحثون يضـــعون النظريات المتصلة بانهيـــار أوروبا . وتتـــجمع نظرياتهم فى نطـــاق مجموعات أربع :

الاولى : عضوية .

الثانية : جور الابناء على الآباء .

الثالثة : الماسوشية .

الرابعة : تتجه الى ربط القيم الاوروبية بالقيم الارستقراطية .

ولقد عرض للنظرية العضوية كل من : «جوته» ، «هيجل» ، «نيتشه» ، وصاغها «أوزوالد شبنجلر» فى كتابه «تداعى الغرب» «ومدارها» تموت الثقافة وقتما تبدى روحها ـ للعيان ـ جماع طاقاتها المبدعة فى شكل أمم ولغـــات ومذاهب دينية وفنون ودول وعلوم . فاذا استنفدت طاقاتها المبدعة ، تؤوب الى حالة الجـــدب النفســـانى التى كانت عليهـــا قبل استمتاعها بفترة الخلق والابداع » .

وتستند نظرية « جور الابناء على الآباء» على فكرة ان العمـلاقين اللذين تفرعا عن أوروبا – أمريكا وروسـيا – سيقضيان عليها ويرثانها . وأشهر شراحها « الكسيس دى توكوفيل » الذى كتب عام ١٨٥٦ « ثمة أمتان عظيمتان فى العالم فى الوقت الحاضر (الروس والامريكيون) يظهر انهما – وان تباينت نقاط تكوينهما – يمضيان لتحقيق نفس الهدف . ويبدو ان كلا منهما – مسوق بتدبير رسمه القدر – سيهيمن على مقادير نصف العالم » . على ان البارون « ملكوير جريم » – الاديب الفرنسى – قد سبقه فىعام ١٧٩٠ الى عرض فكرة تحكم روسيا وأميركا فى مصائر العالم ، حين كتب الى امبراطورة روسيا « كاترين الكبرى » مايلى : « امبراطوريتان ستقتسمان فيما بينهما كافة ثمار الحضارة والقوة والعبـقرية والآداب والفنـون والمنعـة الحربية والصناعة : روسيا فى المشرق وأميركا فى المغرب . وسنكون نحن – شعب الوسط – منحطين للغاية ، يرتد تفكيرنا الى أمجادنا الماضية .

وتتضمن نظرية «الماسوشية» ، ان انهيار أوروبا جزاء وفاق على عدوانها على الحضارات الاخرى . ويعتبر المؤرخ العظيم « آرنولد توينبى » أشهر المعبرين عن هذه النظرية ، كما تنعكس فى كتابات « بول سارتر » وغيره .

وتتضمن النظرية الرابعة ، فكرة ارتباط ذاتية أوروبا بالقيم الارستقراطية ، وانها تفقد صفاتها النوعية عندما ينهار كيانها الارستقراطى . وكان «توكوفيل» الفرنسى أول من نادى بها : فهو القائل « عندما أتمعن فى الحالة التى بلغتها – بالفعل – طائفة من الامم الاوربية والتى تنحدر نحوها طائفة أخرى منهـا ، أميل الى الاعتقـاد بانه – فى وقت قريب – لن يكون فيها مكان لأى شىء خلاف الحرية الديمقراطية أو طغيـان القيـاصرة » . والحرية والديمقراطية – لدى توكوفيل – هى نزعة التأمرك (أى الاقتباس من نمط أميركا التفكيرى) ، فى حين يقصد بطغيان القياصرة ، نمط الحكـم الروسى ، واذ يفضـل مظهر الحياة الامريكية القـائم على المسـاواة ، لكنه يرى ان اندفاع أوروبا صـوب المسـاواة ، يقـود الى اختفـاء أشكال أوروبا الارستقراطية ، وتزول منها حضارتهـا المميزة . وعجيب أن تحظى هذه النظرية – فى الوقت الحاضر – بتأييد كثـير من المؤرخين وعلمـاء الاجتماع الامريكيين ، أكثر مما تجده لدى زملائهم الاوربيين .

ولقد تحقق – بعد الحرب الأخـيرة – جانب من تلك التنبؤات :

فأولا – أصبحت روسـيا – أو بالاحرى الاتحاد السـوفييتى – وأميركا أعظم دولتين فى العـالم ، سطوة ونفوذا – سياسيا واقتصاديا .

ثانيا – تفككت الامبراطوريات الاوربية فى آسيا وافريقيا ، جزاء لأوروبا ، كما يقرر توينبى – على عدوانها على الحضارات الاخرى .

ثالثا – لم تتحقق نبوءة انهيار أوروبا . اذ نشأ ما بات يعرف بـ « المعجزة الاوربية» . فلقد دحضت الاحـداث الآراء التى كانت تؤكد انحـلال أوروبا البطىء وسقوطها التدريجى . فواضح ان الحيوية اللاقياسية للفنـون والآداب الاوربية خـلال فترة مابين الحربين ، تقوض دعائم نظرية «شبنجلر» .

رابعا – ضعفت نظرية « العملاقين » تحت تأثير طائفة من الاحداث ، نجملها فيما يلى :

(أ) نهاية احتـكار أميركا وروسـيا للأسلحة النووية .

(ب) نهاية النزعة الستالينية ، بما كانت تقضى به من خضوع جميع الدول والاحزاب الشيوعية لارادة الحزب الشيوعى السوفييتى ، واعتناق فكرة تعدد طرائق تطبيق الاشتراكية باختـلاف البلاد المعتنقة للمبدأ .

(ج) التقارب الفكرى بين أوروبا الغربية وأميركا . وهذا مانجده فى اقبال الاوربيين على اقتباس أنماط الحياة الامريكية – وبفضل عملية الاقتباس هذه ، تستمد أوروبا جانبا كبيرا من حيويتها ، ولكن على حساب ذاتيتها المميزة .

(د) شعور دول أوروبا الشرقية بتراثها الثقافى الاوربى .

خامسا : يلاحظ – بالنسبة للنظرية التى ترجع حيـوية أوروبا الى مستعمراتها – ان عمليـة تخلى الدول الاستعمارية عن مستعمراتها ، قـد اقترنت بانتعاش أوروبا اقتصاديا وثقافيا . وتتعاظم درجة الانتعاش فى الدول غير العريقة فى الاستعمار . بل ان الدول التى ما تزال تتشبث بمستعمراتها – كالبرتغال – تعانى التخلف والازمات الاقتصادية .

على ان انتعاش أوروبا الاقتصـادى والثقافى : لا يعنى – كما هو ظاهر – احتفاظها بذاتيتها . فعلى الرغم من ان طاقة أوروبا الاقتصادية لا تقل – فى

الوقت الحاضر – عن الاتحاد السوفييتي أو الولايات المتحدة ، لكنها تفقد ذاتيتها • فهل يرجع هذا الى انقسامها الى معسكرين ، يخضع كل منهما بصورة أو بأخرى – للعملاق الروسى أو الامريكى ؟

الحق ، لقد أسفرت الحرب الاخيرة عن تضعضع مكانة أوروبا الدولية : سياسيا وأيديولوجيا ، وحل مكانها – فى المنحى التفكيرى – تعبير الغرب ، شاملا أوروبا الغربية والامريكتين • وتؤمن طائفة من الكتاب الامريكيين بحتمية هذا التطور •

فاوروبا مكانها الانضمام الى الكتلة الغربية ، ولكن كشريك صغير •

٣ – أبعاد الوحدة الأوربية

عملت المساعدة الأمريكية لأوربا الغربية – بعد الحرب العالمية الثانية – على استقطاب اتجاهات الرأى العام الأوربى استقطابا قويا ، اذ دفعته دفعا الى جانب السياسة الأمريكية • فكان « مشروع مارشال » أساس عملية اندماج أوربا الغربية فى نطاق التحالف الأطلسى • بيد أن انتعاش أوربا الاقتصادى ، أخذ يعمل على تكوين رأى ينادى بالوحدة الأوربية كوسيلة لانقاذ الذاتية الأوربية من المحنة التى تتردى فيها ، نتيجة انغمارها فى حربين عالميتين ضاريتين •

وانبعثت فكرة الوحدة الأوربية – فى بداية الأمر – على أساس واحد من الاتجاهين التاليين :

الأول – يرى انشاء ولايات متحدة أوربية تقتصر على أوربا الغربية وترتبط بأمريكا • على أن يترك أمر أوربا الشرقية ومسألة توحيد ألمانيا للزمن •

الثانى – يحبذ اقامة اتحاد فيدرالى يضم دول الغرب ، مع التمسك بالحياد تجاه الدولتين العملاقتين •

على أنه نتيجة لتطبيق نظرية تعدد المراكز فى المعسكر الاشتراكى ، اشتد النقاش حول وحدة أوربا بمفهومها الجغرافى • وكذلك ، بات المفكرون الأوربيون الغربيون أعظم تحررا واقداما فى عرض أفكارهم عن الوحدة الأوربية • وكان يصدهم عن ابداء آرائهم فى الوحدة الأوربية ، اعتماد بلادهم على أمريكا اقتصاديا ، وما كان يساور بلادهم من مخاوف على مصائر بلادهم ، أيام اشتداد الحرب الباردة •

ورغما عن ذلك ، مابرح توحيد أوربا يجابه نفس المعضلتين :

الأولى – رغبة الاتحاد السوفييتى فى كفالة الأمن ، مما يدفعه الى عدم الترحيب بوحدة تضم أوربا الغربية ، ويشك فى جدية حيادها تجاه الولايات المتحدة •

الثانية – المشكلة الألمانية • فلن ترى الوحدة الأوربية النور قبل حلها ، ولن يمكن حلها ، طالما بقى العدوان الألمانى ماثلا فى أذهان شعوب البلاد الاشتراكية وقادتها •

وتتنازع أوربا الغربية – فى الوقت الحاضر – آراء ثلاثة :

الأول – أنه كلما اشتد اتحاد أوربا الغربية وأمريكا توثقا ، وتعزز الحلف الغربى عسكريا واقتصاديا وسياسيا ، ضعفت الجبهة الاشتراكية ، بل وتفككت • ويتفرع عن هذا ، أن بقاء الحلف الأطلسى والاندماج الغربى ، شرطان ضروريان لحل المشكلة الألمانية حلا مرضيا ، كما يكفل توازن القوى بين شرقى أوربا وغربها ، فيستتب السلام الذى يفتقده الأوربيون فى تاريخهم كله •

الثانى – يرى أنه لو سحبت أمريكا جيوشها من أوربا الغربية وصفت قواعدها ، لعمدت روسيا الى سحب قواتها من أوربا الشرقية • وعندئذ يتولى الأوربيون تسوية خلافاتهم ، وهنا تتحد أوربا بمفهومها الجغرافى • وهذا رأى « الديجولية » فى الوقت الحاضر •

الثالث – ينساق بخشيته من انبعاث النزعة العسكرية الالمانية ، من جهة ، واستفحال حدة التعصب القومى فى أوروبا الشرقية ، من الجهة الاخرى • وبالتالى ، لن يقيض للوحدة الاوربية نجاح أو يتيسر لها توفيق •

والحق ، انه مهما يقال عن المبادىء والافكار ، فهى أضعف من أن تصمد للنزعة القومية • وهنا تحضرنى عبارة أوردها الزعيم المجرى « كادار » فى البرلمان المجرى « لم يغير الصراع الطبقى الجغرافيا» • فمهما يكن من فتنة الايديولوجية وقدرة العقيدة ، فلن تنسى المانيا وحدتها ، ولن تتهاون تشيكوسلوفاكيا فى أمر الاراضى التى اقتطعتها منها ألمانيا بمقتضى اتفاقية ميونخ ، ثم استردتها بفضل المعاونة السوفييتية ، ولن تتسامح بولندا فى حدودها الحالية • ورغما عن اشتراك المجر ورومانيا فى وحدة عقائدية ، لكنها – أى الوحدة العقائدية – أعجز عن أن تجب صراعهما بشأن ترانسلفانيا •

حقيقى ان الاشتراك الايديولوجى يقرب مابين كتلتى أوروبا وبعضها بعضا ، لكن للمصالح القومية تأثيرها على هذا التقارب • فان خشية تشيكوسلوفاكيا وبولندا من ابتعاث القوة العسكرية الالمانية ، عامل حاسم فى تقارب الدولتين من الاتحاد السوفييتى • ولعل هذا ، تفسير عبارة وردت بجريدة الإزفستيا عام ١٩٦٤ « النزعة القومية ، هى أشد خطر يهدد المجتمع الاشتراكى» •

على ان اشتداد حدة النزعة القومية فى أوروبا ، لم يحل دون انبثاق منظمات تعنى بالوحدة الاوربية فى نطاق التكامل الايديولوجى •

٤ ــ أثر التنظيمات الاقتصادية الاوربية :

لعل أهم تطور فى اقتصاد الغرب السياسى هو ايجاد تنظيمات متعددة الجوانب ، تتسم بالكفاية والفعالية وتسمو على الدول الاقليمية • فانمنظمات التجارة والتعريفات .G.A.T.T والجماعة الاقتصادية الاوربية .E.E.C ، ومنظمة التجارة الحرة وغيرها ، ترنو الى كفالة حرية التبادل ــ على قدر الإمكان ــ وتحقيق المزيد من التعاون الاقتصادى بين أعضائها •

وتأتى الجماعة الاقتصادية الاوربية فى طليعة التنظيمات الاقتصادية التى وفقت توفيقا عظيما فى تحقيق الاغراض التى قصدت من تكوينها : فلقد أقام أعضاؤها الستة (فرنسا ، المانيا الاتحادية ، ايطاليا ، هولندا ، بلجيكا ، لوكسمبرج) سوقا موحدة يقترب عدد مستهلكيها من المائتى مليون نسمة ، ووحدوا جوانب سياساتهم الاقتصادية ووجهوها وجهة واحدة •

وبدلا من العداء المستحكم الحلقات بين بعضهم وبعض ، سرت فى علاقاتهم روح الثقة والالفة والتآزر، حتى غدا نشوب الحرب بين دولة وأخرى ــ فى المستقبل ــ أمرا يستحيل التفكير فيه ، بله تنفيذه عمليا • وكانت دول أوروبا الغربية ــ منذ تكوينها القومى خلال القرون الوسطى ــ تحيا فى جو الصراع الدموى ، فلا تنطفىء جذوة حرب ، الا لتندلع شرارة حرب أخرى •

فظاهر ــ والحالة هذه ــ ان أمم الغرب ــ وبخاصة الاعضاء الستة سالفى الذكر ــ تجد فى سلوك طريق يجب ــ على طول المدى ــ فكرة السيادة القومية • وهذا ما تحدثت عنه فقرة وردت بمقدمة المعاهدة المبرمة بين تلك الدول ، فجاء فيها « يبدى أعضاء الجماعة الاقتصادية الاوربية عزمهم على اقامة أسس اتحاد أشد توثقا بين الشعوب الاوربية » •

وهذا عكس ما ورد بالمادة الاولى من ميثاق المساعدة الاقتصادية المتبادلة .E.F.T.F الذى ينظم العلاقات الاقتصادية بين دول أوروبا الاشتراكية والمبرم عام ١٩٦٠ • اذ جاء بتلك المادة « أساس الميثاق مبدأ المساواة فى السيادة بالنسبة لجميع البلاد أعضاء المجلس » •

وبينما نجد لدول غرب أوروبا الست لجنة قوية ذات كيان مستقل تتولى الاعمال التنفيذية ، كما تنص معاهدة روما التى أنشأت الجماعة على ان فى وسع اللجنة البت فى طائفة من المسائل الهامة بأغلبية الاصوات ، نجد اختصاص سكرتارية مجلس المساعدة الاقتصادية المتبادلة ، محدود النطاق • وينص ميثاق المجلس على ضرورة توافر اجماع أصوات الاعضاء لاقرار أية مسالة تعرض عليه •

ولا شك ان غلبة النزعة القومية فى ميثاق المساعدة الاقتصادية المتبادلة ، كان رد فعل لسياسة ستالين المركزية العنيفة التى رنت الى فرض قوامة على اقتصاديات الدول الاشتراكية ، فتوجه الوجهة التى يرتضيها هو ، ولا معقب لارادته • فلا غرابة أن ينهار نظامه بموته ، فتحل فكرة المراكز المتعددة ــ فى السياسة ــ محل التوجيه المركزى ، وما هذه الفكرة ، الا تعبير عن غلبة النزعة القومية •

ويعبر موقف رومانيا عن ضراوة النزعة القومية فى أوروبا الشرقية• فلقد رفضت الحكومة الرومانية فكرة تخصصها فى الانتاج الزراعى ــ أساسا ــ فى حين تتخصص دول أخرى ــ أساسا ــ فى فروع من الانتاج الصناعى الرفيع • وفى مقال افتتاحى نشرته صحيفة رومانية رد فيه كاتبه على فكرة انشاء لجنة دولية للنهوض بمنطقة الدانوب الادنى ، وردت به العبارة التالية « ان رومانيا دولة مستقلة ذات سيادة ، وليس بوسع أحد أن يتولى ــ على أراضيها ــ دراسة أمر من الامور لأى غرض من الاغراض ، سواء أكانت الدراسة تفصيلية أم جزئية ، الا باذن مسبق من الحكومة الرومانية ومن الشعب الرومانى » • ولا شك ان عبارة الكاتب تتفق تمام الاتفاق مع ميثاق مجلس المساعدة الاقتصادية المتبادلة الذى يراعى السيادة القومية كل المراعاة ، مما يجعل القومية هى الاساس ، والوحدة الايديولوجية هى المظهر وأداة تحقيق المصالح القومية •

فاذا ما ولينا وجهنا شطر العلاقات الاقتصادية بين الكتلتين : الغربية والشرقية ، تبين لنا من استقراء الاحداث أن انضمام أعضاء الكتلة الشرقية الى المنظمات الغربية . مثل المنظمة الاوربية للتجارة الحرة أو الى السوق المشتركة – أمر لا يزال بعيد الاحتمال ، بل ان انضمامها الى منظمة التجارة والتعريفات ، ما يزال محدود النطاق ·

على ان التجارة بين شرق أوروبا وغربها ، فى زيادة متصلة · ففى خلال السنوات العشر ١٩٥٣/١٩٦٢ ، زاد حجم التبادل التجارى بين بلاد أوروبا الشرقية وأوروبا الغربية أكثر من مرتين ونصف مرة عما كان عليه قبل عام ١٩٥٣ · وفى خلال السنوات الخمس ١٩٥٨/١٩٦٢ ارتفعت واردات دول أوروبا الاشتراكية من بلاد غرب أوروبا بنحو ٤٨٪ ، فى حين ارتفعت واردات البلاد الغربية من البلاد الاشتراكية الاوربية بنحو ٦٣٪ · ولكن على الرغم من تواصل تقدم حركة التبادل التجارى بين شطرى القارة ، ما يزال نصيب البلاد الاشتراكية الاوربية من تجارة دول أوروبا الغربية ضئيل ، اذ لا يجاوز نسبة تتراوح بين ٤٪ و ٥ر٤٪ من تجارة هذه الدول ، وما يزال التبادل التجارى بين غرب القارة وشرقيها ، أقل مما كان عليه قبل الحرب الاخيرة ·

وقد طالعتنا الانباء أخيرا بتصريح للرئيس الاميركى جونسون عن عزمه على تقديم تشريع الى الكونجرس يحقق تحرير التجارة بين الولايات المتحدة ودول شرق أوروبا من القيود المفروضة عليها · ومن ضمن ذلك ، الغاء الحظر الذى تفرضه الولايات المتحدة على تصديرها – هى وأوروبا الغربية – طائفة من السلع التى تعتبرها استراتيجية الى بلاد أوروبا الاشتراكية ·

فثمة اتجاه قوى لزيادة التبادل التجارى بين شطرى أوروبا · فبينما تخفف أوروبا الغربية قيود التبادل التجارى المفروضة على ما تستورد ، من سلع أوروبا الاشتراكية ، تسعى هذه – من ناحية – لزيادة وارداتها من الغرب ، وانتاج السلع التى يقبل عليها الغربيون ·

ويستلفت نظر الباحث ، امتداد حركة التعاون التكنولوجى بين أوروبا الشرقية والغربية · ونذكر من قبيل المثال : اتفاقية التجارة المبرمة حديثا بين فرنسا ورومانيا ، فقد نصت على تبادل المعونة الوثيقة فى مجال الزراعة وغيرها · وأسفرت المباحثات بين شركة «كروب» والمؤسسات البولندية والمجرية عن اتفاق يشتمل على العمليات التجارية والفنية على السواء · على ان التعاون الاقتصادى والفنى بين كتلتى أوروبا ، يرتهن تقدمه – دائما – بشيوع روح الثقة فى علاقاتهما ·

وهنا تبرز أمامنا مصاعب تحقيق فكرة الوحدة الاوربية ·

٥ – مشكلات الوحدة الاوربية :

يتبين للباحث من استقراء الموقف الدولى ، ان تحقيق الوحدة الاوربية الشاملة يتطلب توافر عوامل خاصة يتصل بعضها بعملية التكامل ·

– سواء بين دول أوروبا الشرقية

– أو بين دول أوروبا الغربية وبعضها البعض ·

– وأخيرا ، بين الكتلتين ·

فأولا – تماثل واسع النطاق فى النظم الاقتصادية ، فمن الصعوبة بمكان عظيم ، كفالة منافسة عادلة بين المشروعات التى تدار وفقا لمبدأ الاقتصاد الفردى ، والمشروعات التى تخضع لادارة مركزية وفقا لهيمنة الدولة على الاقتصاد القومى ·

وثانيا – تجانس أهداف السياسة الاقتصادية ووسائلها ، فى النظم الاقتصادية التى يراد تحقيق التكامل فيما بينها · ويأتى فى المقدمة ، كفالة التوازن بين العمالة ومستوى الاسعار فى تلك النظم ·

وثالثا – مشابهة المستويات الاقتصادية بالنسبة للمعيشة ، والانتاج ، والارتقاء الفنى ··· الخ ·

وتتوافر هذه العوامل – كما هو ظاهر – فى حالة دول السوق الاوربية · فهل يقود اتحادها الاقتصادى الى اتحادها السياسى ؟

طبيعى أن ينبغى على قيام الوحدة الاقتصادية بين طائفة من الدول ، تنسيق اتجاهاتها السياسية · ولن تتم عملية التنسيق الا ان تماثلت النظم السياسية ، وساد أذهان شعوبها منحى تفكيرى مشترك · ويتوافر ركن المنحى التفكيرى المشترك فى دول أوروبا الغربية – من ناحية – وفى دول أوروبا الشرقية ، من ناحية أخرى · لكن يتصادم التفكيران ، ويتضاربان ، كما نعلم ·

ولكن ثمة عامل سيكلوجى رهيب ، يرتبط

بالناحية القومية الضارية التى تتحكم فى الدول الاوربية • اذ يستحيل تحقيق وحدة يسيطر فيها عضو من أعضائها على بقيتها ، بعامل قوته السياسية ، وطاقاته الاقتصادية • وبالاحرى ، يستحيل تقبل دول أوروبا الشرقية لوحدة تشملها جميعها ، اذ تعنى ابتلاع الاتحاد السوفييتى لها • كما تعني وحدة أوروبا الغربية ذوبان القوميات الصغيرة كهولندا وبلجيكا والسويد والدانمرك ••• الخ • فاذا تمت الوحدة الاوربية الشاملة ، ابتلع الاتحاد السوفييتى القوميات الاوربية بأسرها •

فهل يمكن أن تتم وحدة أوربية باستثناء الاتحاد السوفييتى ؟

وهل ترضى دول أوروبا الشرقية أن تندمج – فى أية صورة من الصور – مع دول أوروبا الغربية بما فيها ألمانيا ؟

ثمة حقيقة لاتمارى ، وهى ان انقسام القارة الاوربية سياسيا ، ووقوعها فريسة صراع مذهبى ، يؤثر فى اتجاهاتها الفكرية والسياسية والاقتصادية ، ويحدد علاقاتها الدولية •

ولا شك أن شعورا بالمرارة ينتاب الاوروبيين عامة ، لهذا الانقسام السياسى والعسكرى • ويجمع المفكرون – فى الوقت الحاضر – على ان اية محاولة لاستخدام القوة ، من جانب أى دولة – مثلما فعل نابليون وهتلر من قبل – لازالة هذا الانقسام ، لن يترتب عليها سوى زيادة حدة المشكلات القائمة ، بل واستحداث مشكلات أخرى • ويعزز هذا الرأى أن أوروبا – من الناحية العملية – لا تملك من مصيرها شيئا • فالامر – فى الحقيقة والواقع – يرتهن بارادة الدولتين العملاقتين : الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة الامريكية • ولقد ظلت مشكلات أوروبا – حتى عهد قريب – قطب الرحى فى الاختلافات والمنازعات السوفيتية الامريكية • لكن تراجعت هذه المشكلات ، لتحتل مركزا ثانويا فى السياسة الدولية ، الى جانب مشكلات آسيا الشرقية – بالذات – التى أصبحت لها الصدارة فى المناورات الدولية • وقد يكون لهذا التحول أثره فى تلطيف حدة المشكلات الاوربية ، مما يبشر بحلها •

وفضلا عن هذا كله ، تنبعث الى الوجود – تدريجيا – شخصية أوروبية تنادى بتولى أوروبا تقرير مصيرها الذاتى ، ونخص بالذكر نزعة الرئيس ديجول لتمكين سياسة فرنسا الخارجية من الاستقلال عن السياسة الامريكية ، واتجاه دول أوروبا الشرقية – كما ذكرنا – الى مراعاة مصالحها القومية •

نخلص من هذا الى القول ، بانه لم يعد لانقسام أوروبا الى كتلتين ، ذلك المفهوم الذى كان له من قبل • فلقد تواضعت شعوبها على الرضا بهذا الانقسام ، والعيش فى ظله كحقيقة مقررة ، لايخشى أن تجر الى الفوضى السياسية والانهيار الاقتصادى • وبات هذا الوضع – المسلم به – حافزا للاعمال البناءة • لكن لا يمكن مع ذلك نكران ما للارتباطات العسكرية ، والتصادم العقائدى ، والالتزامات التعاقدية أو الادبية تجاه احدى الدولتين العملاقتين أو الاخرى ، من تاثير على سير أوروبا فى طريق التقدم المثمر •

وبالاحرى ، لن تستطيع الدول الاوربية – فى تعاملها مع احداها الاخرى – أن تتغافل عن مشكلة العلاقة بين الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة • ولا يمكن أن تتصرف فى شئونها تصرفا مطلقا ، كما لو لم تكن هذه المشكلة قائمة •

٦ – حقيقة المشكلة الالمانية :

نشبت حربان عالميتان فى غضون خمسة وعشرين عاما • وتعتبر الحرب الاولى – أساسا – حصيلة تغيرين تاريخيين طرآ على وضعها القائم •

الاول – يتمثل فى تحلل وتصفية امبراطورية تركيا فى جنوب شرق أوروبا • فكان أن انبعث الى سطح الاحداث الدولية ، مشكلة منطقة كبرة تتنازع – على السيطرة عليها الامبراطوريتان : الروسية ، والنمسوية / المجرية •

الثانى – يتبلور فى انبعاث الوحدة الالمانية • بما يتضمنه من ظهور دولة أوربية عظمى على المسرح الاوربى ، لها تطلعاتها الخاصة •

فكان أن نشبت الحرب ، وترتبت عليها مشكلة ألمانيا •

ولقد أسفرت الحرب العالمية الاولى عن فراغ سياسى وعسكرى فى أوروبا الشرقية بفعل انهيار روسيا القيصرية وامبراطوريتى النمسا / المجر ، وألمانيا • وعجزت الدول القومية الجديدة عن سد هذا الفراغ • واستفحلت مشكلات أوروبا الاقتصادية والسياسية ، سيما وقد انبعثت ألمانيا النازية قوة جبارة بين جيران ضعاف ، وعملت على

اخضاع أوروبا الشرقية لنفوذها • ولم يتحقق الاستقرار لأوروبا الشرقية ، اذ فشلت فى تحديد تخوم دولها ، تحديدا تراعى فيه المصالح السياسية والاقتصادية معا ، فاستفحلت مشكلات القوميات •

وكان الظن أن انشاء الدول الجديدة يرضى التطلعات القومية ، لكن الاقليات القومية ، لم تقنع بالعيش فى سلام الى جانب الأكثريات • فكان أن نشبت الحرب العالمية الثانية التى أسفرت عن انبعاث دولتين عملاقتين ، وعن انقسام أوروبا عقائديا ، وانقسام ألمانيا جغرافيا وعقائديا • بيد ان الحرب العالمية الثانية قد ألقت على دول أوروبا الشرقية درسا لم تنسه • فما ان وضعت الحرب أوزارها ، حتى عملت بولندا وتشيكوسلوفاكيا على ترحيل العناصر الالمانية من سكانها • فكان أن تلطفت حدة المشكلات القومية فى البلدين ، لكن ظهرت مشكلة تحديد التخوم ، وتعيين حدود الدول تعيينا واضحا ، يتفق مع توزيع القوميات واللغات والانماط الحضارية •

ويتطلب هذا توحيد ألمانيا ، بما يضمه ذلك بين طياته من انبعاث دولة قوية رهيبة وسط جيران — هم بالقياس اليها — ضعاف عدديا واقتصاديا وعسكريا وثقافيا ، الامر الذى لا يرجى معه استقرار لأوروبا تنصرف فى ظله الى تكريس جهودها — تكريسا تاما — لتحقيق التقدم والازدهار فى عالم يموج بالحركة والنشاط والتغير •

فمن ثمت ، يبدو كما لو ان الحل الدائم لمشكلة أوروبا يكمن فى تضمين الشعب الالمانى فى تنظيم سياسى واقتصادى أضخم منه • وحيث تتعقد المشكلات العنصرية واللغوية ، يمكن تصور حل أساسه توسيع معنى الحدود — وبالتالى معنى العنصرية — توسيعا يقضى على المفهوم العنصرى ضيق النطاق الذى يثير المشكلات • ويتجلى الحل المثالى ، فى التخفيف من وطأة مبدأ سيادة الدولة عن كاهل الاقليات العنصرية ، وذلك بتطبيق مبدأ الحكم الذاتى أو الاعتراف بالاختلافات العنصرية التى لا تضير وحدة الدولة وتمس كيانها • ويعتبر الحل السوفييتى ، مثاليا فى هذا الشأن •

وبالاحرى ، يرتهن حل مشاكل أوروبا بحل المشكلة الالمانية • ويتم ذلك باقامة دولة فيدرالية متعددة القوميات — على النمط السوفييتى — تذوى فيها نزعة التزمت القوى ، وتزول فكرة السيادة المطلقة • وفى ظل مثل هذا النظام ، ينصرف سبعون مليون ألمانى الى ابراز طاقاتهم الابداعية وافادة المجموع من حيويتهم الدافقة دون أن يكون تفوقهم العددى وقدرتهم العسكرية مصدر رعب لجيرانهم • كما يقضى تطبيق هذه الفكرة بتذويب الفوارق بين العناصر ، والتهوين من خطورة الاختلافات اللغوية ، والى بث الطمأنينة فى نفوس الاقليات على مصائرها •

٧ — مستقبل الوحدة الاوربية :

لا شبهة فى ان الحرب الباردة بين الكتلتين السوفييتية والغربية ، قد تجمدت منذ عام ١٩٦٢ ، وترتب على هذا تفكك عرى المحالفات ، تدريجيا • ويعتبر اتجاه فرنسا صوب التحلل من حلف الاطلسى ، أبرز مثال لنزعة الاستقلال التى أخذت تنتشر فى أوروبا الغربية ، ورومانيا أصدق مثال لهذه النزعة فى أوروبا الشرقية • غير انه اذا قام فى أوروبا اليوم توازن ، فانه توازن مزعزع الاركان • فثمة توتر متصل فى ألمانيا ، حيث تقف الجمهوريتان المتنابذتان : تتحفز احداهما للاخرى ، وتتشبث كل منهما بوجهة نظرها فى مسألة الوحدة • ويمكن الهدوء النسبى المشاهد على مسرح السياسة الاوربية ، دول الكتلتين من التحرر من طائفة من الالتزامات التى يفرضها عليها انتماؤها الى أى من الكتلتين • وهكذا ، نجد دول أوروبا الشرقية تفتح أسواقها للمنتجات الغربية وتعمل على زيادة حجم تجارتها معها •

ولا يعنى تزايد التبادل التجارى تقبل الدول الشيوعية مبدأ التعايش السلمى العقائدى مع دول الغرب • لكن ثمة حقيقة لاتمارى ، مدارها أن تبادل السلع يحمل بين طياته انتقال الاشخاص وتلاحم الآراء • ومهما يكن من أمر حجر الحكومة — أية حكومة — على التبادل الثقافى ، واستخدامها الدعاية والتشريع ، للحد من الاشعاعات الثقافية ، فالتقاء الأذهان — فى صورة أو فى أخرى — قمين على طول المدى ، بتهوين أمر هذه القيود وتدميرها • ولن تمكن الحيلولة دون التقارب الثقافى بين شطرى أوروبا ، سيما وهما ينتميان الى تراث حضارى واحد نبع من الحضارة اليونانية القديمة ، كما ان أنماط الحياة اليومية تكاد أن تشابه فى جميع أنحاء القارة •

وعلى الرغم من ان الحرب الباردة قد وضعت أوزارها فى أوروبا ، وازداد حجم التبادل التجارى بين شرقى القارة وغربيها ، وتلاحمت التأثيرات

الثقافية ، فلا يمكن الزعم بأن العلاقات بين شطرى القارة طبيعية ، أو توشك أن تغدو طبيعية : مما يوحى بقرب طلوع فجر الوحدة الاوربية المرتجاة • ولا ينكر أن الرأى العام في أوروبا ـ بأسرها ـ تواق الى تحقيق المزيد من التقارب فى علاقات شرق أوروبا بغربها ، سيما فى نواحى التبادل الاقتصادى والتعاطف الثقافى ، لكن تقف دون هذا عقبات جسام • ومن قبيل المثال :

أولا ـ لايمكن القطع بأن أزمة الجماعة الاقتصادية الاوربية تتيح نوعا من التقارب مع بلاد أوروبا الشرقية • فان المنازعات داخل دول الجماعة اذ تهدد فكرة القومية الجامعة من أساسها ، قد تضعف جاذبية الجماعة الاوربية التى كان من الممكن أن تستهوى دول أوروبا الشرقية وتدفعها الى الاعجاب بها والاتجاه اليها ، كما انها تدلل على صحة الاتهامات التى يسوقها المفكرون الشيوعيون عن عجز المجتمع الرأسمالى عن التغلب على المتناقضات التى يحفل بها •

ثانيا ـ يحول الشقاق القائم بين دول الجماعة الاقتصادية الاوربية ـ بالاضافة الى الصراع بين هذه الدول وأعضاء جماعة التجارة الحرة ـ دون تقرير سياسة أوربية غربية تجاه الاتحاد السوفييتى ودول أوروبا الشرقية •

ثالثا ـ يعطى هذا التقارب للصين فرصة اتهام الدول الشيوعية الاوربية بالعمل على استقطاب الشيوعية الدولية لتحقيق المصالح القومية والتضحية بالمبادىء فى سبيل المغانم المادية العاجلة •

من ذلك يتضح لنا : ان مستقبل علاقات شرق أوروبا بغربيها يتوقف ـ بصفة أساسية ـ على مستقبل الجماعة الاقتصادية الاوربية ، ومستقبل هذه الجماعة ، مرده وجهة نظر ديجول وأساليبه • بيد ان ألمانيا هى قطب رحى كل نقاش حول مستقبل أوروبا ، ولب كل بحث يجرى بشأنها • فلقد قصد من وراء انشاء الجماعة الاقتصادية الاوربية ، التوفيق بين الامم التى كانت روح العداوة والبغضاء تستشرى فى نفوسها تجاه بعضها بعضا ، وادماج ألمانيا ـ محور رهبة أوروبا وجماع مخاوفها ـ فى منظمة أوروبية شاملة ، فيتم ـ من ثم ـ ابطال مفعول قوتها العارمة • فان دعاة الوحدة الاوربية قد آمنوا ـ وقت انشائها ـ بأن احتواء الجماعة الاقتصادية الاوربية على فرنسا وبريطانيا ، يجب الخوف من سيطرة ألمانيا على مقاديرها • فلما رفضت بريطانيا تأدية دورها ، مضت الجماعة فى سبيلها وحققت نجاحا ضخما الى درجة ان تصويت فرنسا عام ١٩٦٣ ضد انضمام بريطانيا ، لم يثر أزمة تزعزع قوائمها وتطيح بها ، بل مضى الحادث دون أن يؤثر فيها •

وثمة حقيقتان أسفرت عنهما تجربة التجمع الاقتصادى ، سواء فى أوروبا أم فى غيرها •

الاولى ـ الافتقار الى العامل السياسى ، يضعف كثيرا من فاعلية التجمع زمن أهميته بالتالى •

الثانية ـ توقف العامل السياسى عن التقدم وقعوده عن السير فى طريق الارتقاء ، ينتهى به الى الارتداد ، فالذواء أخيرا •

ومصداقا لهذا الرأى ، كان الظن أن ينتهى المطاف بالجماعة الاقتصادية الاوربية الى تحقيق وحدة سياسية بين دول أوروبا الغربية تنتهى بأن تشمل ـ وفقا لنظرية أصحاب الوحدة الاوربية الشاملة ـ أوروبا الشرقية كذلك •

ومهما يكن من أمر تشعب الآراء بشأن الوحدة الاوربية ، مع العزوف عن بذل جهود واقعية للاهتداء الى حل جذرى للمشكلات التى تجابهها ، فما برحت فكرة الوحدة أملا يداعب أذهان الساسة والكتاب المثاليين • وستظل مصائر أوروبا فى أيدى الدولتين العملاقتين : الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى ، اللهم الا ان تطورت أحداث السياسة الدولية تطورا يدفع أوروبا الى الوحدة ، دفعا تباركه هاتان الدولتان •

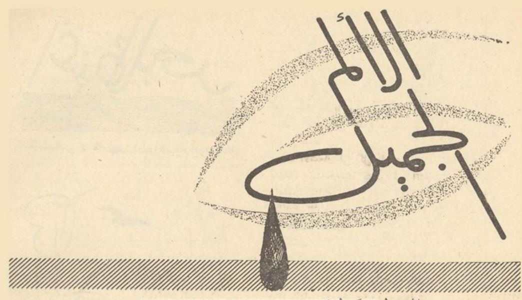


أغنية البحر

شعر : محمد ابراهيم أبوسنه

كنت طفلا عاريا حين اتيتك
ينبض القلب على ايقاع موجك
كان رقصك
ينشد الاشعار فى كل البلاد
صاخبا حينا وحينا يتغنى فى اتئاد
وتعلمت غناءك
وظننت الامر يجلوه الغناء
ما تعلمت عنادك
وصراخك

حين تأتى الريح تنوى ان تهينك
ونزلت السوق أشدو وأباهى بالغناء
واذا الناس ورود ٠٠٠٠ وحجارة
واذا اللعبة كسب وخسارة
وقف الحزن على باب السعادة
يطرد الاطفال والعشاق لا يعطى الامان
لسوى الناهب والسارق حراس الضغينة
واستراح الطير للصمت على سور الخريف
جف صوت البحر فى الناى المعذب
أسلم العازف قيثار الطفولة
لرميم الذكريات
لمغن قبل أن ينشد مات
وأتى شيخ دميم
يتلقى بالرثاء
مطلع الفصل السعيد
ها أنا اليوم أتيتك
أثقل التطواف بالصحراء آلام الفؤاد
صامت أخجل أن تعرفنى
هالك بردا اذا تنكرنى
أيها المعرض عنى
أو أدركت بأنى لست طفلك
حين أسلمت لريح الحزن قلبى
حين نكست شراعى
عند ميناء الهزيمة
حين لم أحمل شجاعا بعض صخرة
أيها الراقص دوما وبجوفك
تشحذ الاسنان آلاف الصخور



بقلم : د. عبد الغفار مكاوى

بساطة نبيلة وعظمة هادئة .. هكذا وصف فنكلمان (الاثرى الالمانى ، وأحد مؤسسى تاريخ الفن الحديث ، وأكبر من جعل الدعوة الى تذوقه والاهتداء بمثله الفنية والخلقية رسالة حياته) الفن القديم ، وجعل هاتين الصفتين طابع الرسم والنحت عند الاغريق والرومان . انه يقول فى كتابة « محاكاة الاعمال الاغريقيةفى الرسم والنحت » : « كمثل ما تبقى أعماق البحر هادئة فى كل حين ، مهما غضب السطح وثار ، كذلك يكشف التعبير المرتسم على الاشكال الاغريقية ، مع كل ما يضطرم فى نفوس أصحابها من عواطف ، عن نفس عظيمة متزنة » .

ولم يجد فنكلمان شيئا يوضح به قوته خيرا من تمثال لائوكون . ولائوكون هو أمير طراودة وكاهن أبوللو أو بوسيدون . ويقال ان سوفوكليس كتب عنه مسرحية ضاعت فيما ضاع من مسرحياته .

أما حكايته (كما يرويهـا فرجيل فى ملحمته الانيادة ، النشيد الثانى ٤٠ — ٥٦ ، ١٩٩ — ٢٣١) فهى أنه عارض معارضة شديدة فى سحب حصان طراودة المشهور الى داخل اسوار المدينة وحذر أهلها منه ويقال ان أثيناعاقبته على ذلك ، فزحفت عليه حيتان ضخمتان من جزيرة تينيدوس . فقتلتاه مع ولديه .

وقد خلدته تلك المجموعة من التماثيل المرمرية المعروفة باسمه والمحفوظة الآن فى متحف الفاتيكان ، وهى تصوره مع ولديه يصارعان الموت . وتنسب التماثيل الى فنانين ثلاثة من رودوس هم أجيساندر وبوليدوروس ، وأثينودوروس صنعوها فى النصف الثانى من القرن الاول الميلادى . ويقال انها كانت معروضة فى قصر الامبراطور تيتوس وكانت تحفة النحت والرسم القديمين .

هذا البطل الاغريقى الذى تلتف حوله الحية الضخمة وتعتصر جسده القوى الجميل ، وتصارع الحياة فيه صراعا غير متكافىء ، يحتفظ مع كل العذاب الذى يقاسيه بنفس هادئة ومتزنة وعظيمة . هذه النفس الصامدة الجليلة لايعبر عنها الوجه وحده بل يعبر عنها الجسد كله . فالالم الذى يشد



كل عضلة ووتر ، نكاد نحس به ولو لم ننظر الى الوجه أو سائر الاعضاء ـ ذلك لان كل عضلة وكل عرق فى هذا الجسد قد أوشك أن يصبح وجها معبرا عن ألم فظيع ولكنه جميل • انه ألم لايغضب ولا يصرخ تلك الصرخة المفزعة التى أطلقها « فرجيل » على لسانه • ففتحة فمه لاتسمح بها ، بل تكاد تجعل منها تنهدة اشفاق أو توجع • وهو ألم عظيم ،يترك آثار العذاب والنبل على الشكل كله بنفس القوة ونفس الاتزان • لائوكون يتعذب • ولكنه يتعذب مثل « فيلوكتيتيس » فى مسرحية سوفوكليس المشهورة • تعاسته تمس شغاف القلب ، ولكننا حين ننظر اليه نتمنى لو كان فى قدرتنا أن نتحمل بعض العذاب الذى يتحمله •

لابد أن الفنان الاغريقى ، كما يقول فنكلمان ، قد أحس بالعظمة فى نفسه قبل أن يطبعها على المرمر • ولابد أن وجدانه كان يجمع بين احساس الفنان وحكمة المفكر ، وأن الحكمة قد مدت يدها للفن ونفخت فى الاشكال الفنية هذه الروح النبيلة الجليلة • والا فكيف نفسر هذا التعبير العظيم عن النفس العظيمة ، وهو شىء يزيد على أن يكون مجرد تكوين للطبيعة أو تشكيل للحجر ؟ ألان لائوكون يتألم الألم الذى يمزق الجسد ولا يصرخ ؟ أم لانه يحتفظ بهدوء الروح ، شأن الرواقى الذى لا يبالى بينما تشدد الحية قبضتها عليه وتمعن فيه لدغا وتعذيبا ؟ لو صرخ لائوكون ، لكان بذلك صادقا مع نفسه وطبيعته البشرية ، فالصراخ والبكاء لن يكونا دليلا على ضعفه ، بل على قوته • وهل منعنا بكاء لابطال فى ملاحم هو ميروس وصراخهم من الاعجاب ببطولتهم ألم يتعهد الشاعر العظيم أن يظهر ضعفهم البشرى فى أكثر من موقف لايملك الانسان فيه الا أن يبكى أو يصرخ ،فيزداد عظمة لانه يزداد صدقا؟ لقد رفعتهم أعمالهم فوق طبيعة البشر ، ولكن

احساسهم جعلهم دائما أوفياء لطبيعة البشر • وما أكثر أبطاله المحاربين الذين يسقطون على الارض مجروحين وهم يصرخون ويبكون : ان فينوس نفسها تصرخ صراخا عاليا ، ومارس الحديدى حين تمسه حربة ديوميدس يصرخ صرخة مفزعة لا يقدر عليها عشرة آلاف محارب ، وابن نسطور الحكيم يقول فى الاوذيسة « اننى لا أخجل من البكاء » • فالشاعر يعطى الطبيعة المعذبة حقها فى الشكوى والبكاء والصراخ ، ويظهر ضعف أبطاله فى المواقف التى تستلزم الضعف • ولم يكن هوميروس وحده فى ذلك ، فالشعراء والشعراء المسرحيون لا يخجلون من الصراخ والبكاء على ألسنة أبطالهم •

ولم يمنع الصراخ والبكاء فيلوكتيتيس ولا أوديب ولا هرقل فى موقف الموت من الظهور على المسرح فى هالة من النبل والجلال • ولقد قيل ان سوفوكليس كتب مسرحية عن لائوكون ضاعت فيما ضاع من مسرحياته المفقودة • ولا شك فى انه قد أظهره على المسرح وهو يبكى ويتأوه ويصرخ •

فاليونانى قد أحس وخاف ، ولم يخجله أن يعبر عن ألمه وحزنه ، ولم يمنعه الضعف البشرى من مواصلة سعيه الى الشرف ولا حال بينه وبين أداء الواجب • لقد استطاع أن يبكى وأن يظل شجاعا ، واستطاع أن يحقق أعمال الابطال دون أن يتنكر لضعف البشر • فهل نصف لائوكون بالعظمة لانه لا يصرخ ؟ وهل نصفه بالنبل لان فتحة فمه أضيق من أن تطلق صيحة الالم « وهل يكفى أن يمتنع عن البكاء ويكتم الصراخ فى صدره لكى نقول انه يتألم ألما جميلا ؟ لا بد أن هناك سببا آخر جعل هذا التمثال يعبر عما سميناه بالالم الجميل •• ولابد أن نلتمس هذا السبب فى هذه الجملة الموجزة الصادقة التى أطلقها ذلك الباحث المتحمس للروح اليونانية حين تحدث عن « البساطة النبيلة والعظمة الساكنة » •

***

اذا صح ما يقال فى الخرافة أو فى التاريخ من ان الحب هو الذى قام بالمحاولة الاولى فى الفنون التشكيلية ، فلا شك فى انه هو الذى حرك يد الفنان القديم كما حرك نفسه • لم يكن الرسم عند الاغريقى القديم محاكاة للاجسام أيا كانت هذه الاجسام ، بل محاكاة للجميل منها فحسب • ولم يكن يكتفى بتصوير هذا الجمال أو يقنع من مشاهديه بلذة التأمل فيه ، بل كانت غاية الفن عنده هى الجمال نفسه ، وكان الجمال بمثابة الغشاء الخارجى الذى يعبر عن الكمال الباطن فى الاشياء •

كان الجمال عند القدماء هو القانون الأعلى فى الفنون •

وقد نضحك الآن حين نسمع ان الفنون كانت خاضعة للقوانين التى يخضع لها المواطنون • فلم تجد السلطات حرجا فى الزام الفنان بقواعد معينة لا يجوز له أن يحيد عنها • ومن المعروف ان القانون فى مدينة طيبة كان يوصى الفنان بمحاكاة الجمال ويحرم عليه محاكاة القبيح ، لا بل يهدده بالعقاب الصارم ان فعل ! فقد كان المشرع يعتقد بحق ان الفنون لها أثرها البين على أخلاق الامة ، ولذلك فقد وجد من حقه أن يخضع هذا التأثير لسلطة القانون• كان يقول لنفسه دائما : اذا كان الجميلون يصنعون أعمدة جميلة ، فان هذه تترك أثرها على أولئك ، والدولة تدين للاعمدة الجميلة بوجود أناس يتصفون بالجمال • وكان يقول لها كذلك ان القانون لا سلطان له على العلوم ، لان هدفها الاخير هو الحقيقة ، والحقيقة ضرورة للنفس لا تستطيع أن تحيا بغيرها ، ومن الظلم والطغيان أن يتدخل القانون فى أمرها أو يتحكم فيها أدنى تحكم• أما الفن فغايته المتعة ، ومن حق القانون أن يحدد للمواطنين مايجوز من هذه المتع وما لا يجوز •

التزم الفنان القديم اذن بالجمال فى كل ما صوره وعبر عنه • وحين كانت العواطف تعصف بالانسان ، فتبدو آثارها على الوجه والجسد فى أقبح صورة من الالتواء والتعقيد ، كان الفنان يمتنع كل الامتناع عن تصويرها أو يردها الى الحد الادنى من الجمال • ولذلك فليس عجيبا ألا نراه يعبر عن الغضب أو اليأس ، فاذا اضطر الى التعبير عنهما خفف من حدتهما فصارا لديه تعبيرا عن الجد أو الحزن الهادىء النبيل •

فاذا طبقنا هذا على تمثال لائوكون أو بالاحرى على مجموعة تماثيله ، وجدنا الفنان بين اثنتين : انه يواجه أقصى حد من الالم يمكن أن تحتمله طاقة انسان ، وهو يريد فى الوقت نفسه أن يعبر عن أقصى حد من الجمال يمكن أن يعبر عنه فنان • لقد وجد انه لا يستطيع أن يوفق بين الطرفين ، فالألم البشع لابد أن يشوه الملامح ويفسد الخطوط والاعضاء ، والجمال الحق لا يمكن أن يتم مع التشويه والافساد • ولذلك فقد اضطر أن يخفف



هذا الألم الى أقصى حد ممكن ، اضـــطر أن يجعل الصرخة التي تشوه معالم الوجه تنهدة لاتكادفتحة الفم الضيقة تتسع لاطلاقها . بذلك استطاع ان يجمع بين الالم والجمال ، وأن يثير في النفس العطف على هــذا المعــذب الجميــل • ولو انه تركه يصرخ أو طبع على ملامح وجهه كل ما يتركه الصراخ البشع من تشويه والتــواء ، لحولنا عيوننا عنه ، ولشعرنا بنفور واشمئزاز لا يغني عنه جمال الجسد أو تجانس الاعضاء(١) •

ان الفنان لا يختار من مشــاهد الطبيعة المتغيرة أمامه سوى لحظة واحدة • والرسام لا يختار غير جانب واحد من هذه اللحظة الواحدة • ولابد له لكي يثبت هذه اللحظة الفريدة في تعبير يستحق المشــاهدة والتأمل أن تكون لحظة خصبة ممتلئة

(١) يسنج ، لا مؤكون ، القسم الثاني ص ٧٩٦ ، طبعة هانزر ، ميونيخ ١٩٥٩ •

بالحياة • ولا تكون خصبة أو ممتلئة بالحياة حتى تترك للمخيلة فرصة الحرية والانطلاق ونحن لا نمل من النظر ، لأننا لا نمل من الاضافة اليها بالفكر والخيال • وكلما نظرنا اليها خيل الينا أننا نرى فيها أكثر مما نعطيه • فاذا أثبت الفنان لحظة التعبير فى أقصى درجاتها ، لم نجد فرصــــة للتخيل أو التفكير ، واذا أعطى العين أقصى ما تطلبه ، قص جناح الخيال وأعجزه عن التحليق فوق الانطباع الحسى . فالفنــان الذى جعـل لاثوكون يتنهد ، جعلنا نسمع صرخته بالخيال . ولو أنه أطلق فمه بالصياح لرايناه بعين الخيال وهو يموت ، ولـما احســنا ازاءه بغير النفور والاشمئزازهذهاللحظة ينبغى أن تكـون لحظة عــابرة ، لا تلبث أن تظهر حتى تختفى ، ولو ان الفنان عبر عنها لاضطر الى التعبير عن الم يخلو من اثر الجمال ، الم ينم عن نفس ضعيفة متخاذلة ، لا عن نفس نبيلة تصـمد للقهر والعذاب •

لنستمع الآن الى فنكلمان وهو يصف من مكان اقامته فى روما تمثال لاثوكون : « لقد اعتبر هذا التمثال ، من بين آلاف الأعمال الفنية المشهورة التى جلبت الى روما من مختلف الأماكن فى بلاد اليونان، أعظم مايمكن ابداعه فى الفن ، ولذلك فهو يستحق من الأجيال المنحطة التى أعقبته ، والتى لم تستطع أن تنتج شيئا يمكن أن يقارن به ولو من بعيد ، أعظم قدر من الالتفات والاعجاب • ان الحكيم يجد هنا بغية بحثه ، والفنان يتعلم دروسا لا تنتهى • وكلاهما يمكنه أن يقتنع بأن هذا التمثال يخفى أكثر مما تكشف عنه العين ، وأن عقل الفنان الذى أبدعه كان أسمى بكثير من عمله •

ان لاثوكون طبيعة تعــانى أشد ألــوان الألم ، صنعت لتعبر عن رجل يحاول أن يجمع قوة الروح التى يواجه بها هذا الألم •

وبينما ينفخ عذابه العضلات ويشد الأعصاب ، تتجلى الروح المسلحة بالقوة فى الجبهة المتغضنة ، ويرتفع الصدر بالنفس المحتبس وبمقاومة الاحساس الذى يوشك أن ينفجر لكى يضم الألم ويطويه • ان الشهقة الطويلة التى يكتمها والنفس الذى يجذبه يضنيان النصف لأسفل من جسمه ويجعلان جانبيه غائرين مما يجعلنا نحكم على حركة أحشائه •

ومع ذلك فيبدو أن عذابه لا يقلقه بقدر مايقلقه الألم الذى يقاسيه ولداه اللذان يرفعان وجهيهما اليه ويصرخان طلبا للنجدة • ذلك لأن قلب الأب يتبدى فى العينين الحزينتين والتعاطف يبدو كأنه يسبح كغيمة من العطر • ان وجهـــه يتشـــكى ، ولكن لا يصرخ ، وعيناه تتجهـــان الى الســـماء بحثا عن النجدة • الفم ممتلىء حزنا ، والشفة السفلى متدلية تحت ثقل هذا الحزن • أما الشفة العليا المرتفعة الى اعلى فيمتزج فيها الحزن بالألم بالسـخط على عذاب لا يستحقه ولا يليق به ، ويظهر هذا السخط فى انتفاخ الأنف واتساع فتحتيها وارتفاعهما •

أما الصراع الذى يدور تحت الجبهـــة بين الألم والمقاومة فقد صور بأكبر قدر من الحكمة وبدا كأنه قد تجمـــع فى نقطة واحـــدة ، فبينما يدفع الألم بالحاجبين الى أعلى ، تخفض مقاومة هذا الألم لحم العينين الى أسفل فى اتجاه الرمش الأعلى ، حتى أن ذلك اللحم يغطيه •

أن الطبيعة التى لم يستطع الفنان أن يجملها قد حاول أن يظهرها أكثر تفصيلا وعناء وقوة ، وحيث يكمن أكبر قدر من الألم يتجلى كذلك أكبر قدر من الجمال • والجانب الأيسر ، الذى تصب فيه الحية سمها وهى تعضه بقسوة وغضب ، هو الذى يبدو أنه يقاسى ، أشد ألوان العذاب لقربه من القلب • وهذا الجـــزء من الجســم يمكن أن يعد معجزة من معجزات الفن •

ان ساقى لاثوكون تحاولان النهوض للخلاص من عذابه ، وما من جزء من أجزاء الجسم يبدو فى حالة سكون ، بل ان الضربات الفنية الكبرى نفسها تشير الى جلد متصلب » •

فمن هو هذا الأثرى الذى تحمس للمثل الأعلى فى الفن ، وأراد أن يجعل منه مثلا أعلى للانسان ؟ من هذا الذى أيقظ الروح اليونانية فى ضمير الغرب ، وجعل من محاكاة اليونان سر الأصالة ومن فنهم وحكمتهم منبع الانسانية الحقة ؟ من هذا الذى راح يكافح وحـــده ليعيد القلوب والعقـــول الى المنبع الأصيل ، ويبعث الحرارة والحيـــاة فى الشـــعلة اليونانية فتلتهب وتلهب من جديد ؟ « بالحـــرمان والفقر ، وبالعناء والحاجة كان على أن أشق طريقى• كنت دليلى ومرشدى فى كل شىء تقريبا » •

حين خرج بعمله الأول الى النـــاس ، تطلع اليه العالم الأوربى الذى ســـادته حضارة الرومان فى دهشة • فها هى صفحة جديدة من الرؤية والتربية قد بدأت ، وهاهو عصر خال قد عاد يؤثر من جديد ، وهاهو صوت اليونان يتردد فى الآذان بكل انسانيته

وجماله ، ويلمع كالنجم الباهر الجديد فى السماء • والزمن قد نضج لبعث الروح الاغريقية القديمة ، وبعض الأصوات – كصوت مواطنه الكبير ليسنج – توجه الأنظار الى هذه الروح الأصيلة القوية وتكافح الروح الرومانية المسيطرة •

ان فنكلمان كان أول من وجـــد فى نفسه القوة والحمـــاس الكافيين لتحويل الدفة من الرومان الى اليونان :

« ان أصفى منابع الفن قد تفتحت • سعيد من يعثر عليهـا ويتذوق ماءهـا • ان البحث عن هذه المنابع معناه السفر الى أثينا » •

ولكن فنكلمان سيبحث عن أثينا وهو فى روما ، وستنشأ عقيدته اليونانية وايمانه بالماضى الاغريقى على الأرض الرومانية ، وسينتصر على روما من روما نفسها • انه يعلم أن الكفاح سيكون شاقا ، والمعركة على أرض تؤمن بروما وببعث الروح الرومانية منذ ثلاثة قرون ستكون معركة قاسية • قد تكون هذه السيادة الرومانية قد خمدت من الناحية السياسية • ولكنها لاتزال منذ عصر النهضة ذات تأثير حضارى كبير فى ايطاليا وفرنسا • ولايزال مجد روما القديمة وعظمة ماضيها يلمعان فى كتابات شخصيات كبيرة مثل فولتير ومونتسكيو فى فرنســا ، وجيبون فى انجلترا ، وبرانيزى فى ايطاليا • فأين تذهب كلمة فنكلمان عن البســـاطة الجميلة النبيلة فى الفن اليونانى أمـــام هذا كله ؟ وكيف له أن يؤكد الفن اليونانى ، لا بل الفكرة اليـــونانية فى الحيـــاة والانسان أمام هذه السيطرة الرومانية التى تواجهه فى كل مكان ؟

هاهو فى فبراير سنة ١٧٥٨ يقول عن نفسه انه « اليونانى » الوحيد الذى يعيش فى روما • وهاهو يحاول من مكانه فى هذه المدينة العريقة أن يكافح الروح الرومانيـــة فى الفن والتربيـــة ، ويكتشـــف الذوق اليونانى ويبشر به • انه لا يشـــغل نفسه بالفن ولا بالآثار لذاتهـــما بل من أجل تأكيد قيمة الانسان وكرامته • انه يريد أن يسير على « طريق سقراط » فيجعل من نفسه مربيا للشباب بالمعنى الشامل لهذه الكلمة ، ويهب حياته وجهده وكتاباته لاحياء ذلك النموذج الاغريقى الكامل للشباب حتى يكون قدوة حية لمواطنيه • « هذه هى حياة ومعجزات يوهان فنكلمان ، المولود فى ســـتندال من مقاطعة ألتمارك فى بداية سنة ١٧١٨ » • تلك هى السطور التى يختتم بهـــا فنكلمان خطابا يروى فيه قصـــة حياته لأحد أصدقائه الألمان فى ديسمبر ١٧٦٢ ، وكان قد أرسله اليه من روما وطنه الجديد الذى يريد أن يختم فيه أيامه •

ساقه طريق القدر اليها ، وهو يعلم أنه طريق مملوء بالعـــذاب • ولكنه لا يريد أن يفارقها ، لأن فراقها هو فراق أعز الأحباب • لقد ذاق الفـــاقة والعبودية فى صباه ، وهو لذلك سعيد بالحرية التى نالها فى روما ، والمكانه المرموقة التى رفعه اليهـا علمه وحبه القوى الغامض للقدم والقدماء • وكلما زادت الصـــعاب التى كان عليه أن يواجهها ، لمـــع نجمه فى عيون الأوربيين ، وزاد احساسه بالكرامه والاباء • لقد تغلغلت روما فى كيانه ، كما سيقول عنه جوته فيما بعد وعرف طعم الحرية التى ستجعله يقول عن نفسه : « اننى فقـــير ولا أملك شـــيئا ، ولكننى أستمتع بحرية أبية ، لا أبيعها بكنوز العالم كلها » • لقد عرف منذ البداية أن طريقه يسير به الى روما «مدرسة العالم العليا» وبلد الفن الكلاسيكى العظيم ، والحياة الحرة من التجهم والادعاء • ولقد ساقه طريقه اليها ليرى ويقول مالايستطيع ســـواه أن يقـــوله أو يراه ، وليشبع شوق الشمال نحو الجنوب ، ويبحث عن حياة أفضل وسعادة أبعد • عرف أن طريقه سيسوقه الى ايطاليـــــا ، بلد الفن القديم ، أو بلد الانسانية كما سيقول عنها فيما بعد ، فلم يتردد فى السير على هذا الطريق فى رجـــولة واصرار • انه الآن فى روما يرى الجمال ويحس أنه يؤدى رسالته فى بعث انسانية جديدة من خـــلال هذا الجمال الكلاسيكى القديم (*) .

بدأ عهد جديد من الرؤية والتجربة عنـــدما رأى فنكلمان لأول مرة بعض النماذج الأصلية من الفن الأغريقى • كان العلماء من قبله يقرأون ويقرئون ، وهاهو ذا يتأمل ويشاهد فيهتز من أعماق كيانه : تماثيل آلهة وأبطال يراها لأول مرة فتملأه احساسا بالعظمة والجـــلال • انه يرى الاله والبطل نفســـه أمامه ، بقوامه الفارع الجميل فلا يملك الا أن ينظر الى هذه التماثيل نظرة العابد المتبتل ويقول : « ان الآلهة والأبطال تقف كأنها فى أماكن مقدسة حيث يسود السكون » • وهو يحس أمام هذه الأعمال التى تتكشف له كالوحـــى كان على الانســـان أن يتحول بكليته أمامها : « ان الانســـان يتجول بين تماثيل المرمر الجمـــيلة بخطى أكثر وثوقا وبأفكار أكثر ثباتا » • وينظر الى تمثال الاله فيحس بالانســـان

(*) راجع فى هذا كله فالتر ريم ، الروح اليونانية وعصر جوته ، برن ، مطبعة فرانكه ، ص ٢٣ وما بعدها ،

وكرامته ، ويعرف أن الهدف الأسمى للفن لابد أن يكون هو الانسان نفسه ·

انه يقف الآن أمام تمثال الاله أبوللو فيشعر أن مشاهدته لهذا الجمال تربيه وترتفع به ، وتحوله الى مرب ومعلم ومبشر بالمثل الأعلى للانسان · ويتطلب منه وصف هذا التمثال مع تماثيل لائوكون وانتينوس وفينوس وغيرها ماتتطلبه كتابة قصيدة عن الابطال من جهد وعناء · ويأتي هذا الوصف حقا كقصيدة عن الأبطال ، مطبوعة بروح هوميروس ، ممتلئة بالورع والاكبار لهؤلاء البشر الالهيين أو هؤلاء الآلهة البشريين · ويزداد هذا الحماس لمثال الجمال القديم بازدياد الحفريات فى منطقتى بومبى وهركولانوم وخروج أعمال فنية الى النور من تحت ركام بركان فيزوف ، تجعله يحس بسعادة لا تعادلها سعادة أخرى فى سموها وصفائها · لنستمع اليه وهو يعبر فى عام ١٧٦٤ عن الهزة التى اجتاحته أمام تمثال اكتشف حديثا فى تلك المنطقة : « لقد تم الكشف منذ بضعة أيام عن رأس بيلاس يفوق فى جماله كل مايمكن أن تراه عين بشرية ·

وكل مايخطر على قلب بشر او يجول فى فكره . لقد وقفت جمدا كالحجر عندما رأيته » ·

هذه الانتفاضة المتجددة التى راحت تنتابه أمام كل تمثال جميل ،وهذا الشوق الى الاتحاد بالجمال الالهى ، كان يجعله يتجول بين التماثيل الاغريقية كأنه يتجول فى معبد مقدس ، وكان يعيده الى نفسه التى هى مصدر كل جمال ، ويشعره بالأصل الالهى الذى انحدر منه · وأصبح التبشير بالانسانية الصافية المتجسدة فى هذا الجمال الاغريقى رسالته التى يعيش ليعلنها لمواطنيه ولأوربا كلها التى راحت تنظر اليه فى دهشة واحترام واعجاب ·

كان هذا « البروسى » قد تأهب زمنا طويلا للقاء القدماء فى روما · لم يكتف بالتعمق فى لغة اليونان وآدابهم حتى أصبح « هوميروس » كتابه الوحيد الذى لا يفارقه ، بل ذهب الى هناك بعقل « القديم » واحساسه وكيانه · هذا الاحساس الوثنى بالقدم ، وهذا البحث الغريزى عن روح الاغريق وأفكارهم وعقائدهم ، كان أشبه بالاستعداد الطبيعى الذى وجه حياته وملأه احساسا بالثقة فى نفسه ورسالته ، وأذاقه طعم السعادة والرضا والحرية على فردوسه الأرضى فى عاصمة العالم القديم · وهذه الحرية كانت بدورها قوة أخرى قديمة تغلغلت فى حياته

الظاهرة والباطنة ، وتفوقت على كل قوة سواها : أيتها الحرية المباركة التى استطعت أخيرا أن أذوق طعمها وأستمتع بها كل الاستمتاع فى كل خطوة أخطوها فى روما · وهى نفس الحرية التى رأى فيها القوة الأساسية التى تشكل الفن الاغريقى ، ونفس الحرية التى وجهت احساسه بالحياة ورسمت الطريق لكل أعماله العلمية · وكانت الصداقة الى جانب الحرية هما الهدف الأخير الذى حدد كل شىء فى حياته ، كما يقول فى خطاب كتبه من درسدن قبل أن يغادر بلاده بلا عودة· انها الصداقة الاغريقية القديمة التى كانت تقوم بين الرجال وهى نفس الصداقة الحسية التى كانت تربط سقراط بتلاميذه ، وتجعل من البطل الشاب رمز القوة والعظمة والجمال · بهذا الاحساس الوثنى بالصداقة البطولية سمى نفسه صديق كل الأصدقاء · ولعله حين قال ذلك كان يتوقع الصدمات التى ستصيبه من ورائه ، ولعل الحب الذى تقوم عليه تلك الصداقة هو الذى جلب عليه الموت ، فقدم حياته كالضحية التى يقدمها الوثنى لآلهة الوثنيين · المهم أنه ظل يتسمع لصوت الحب الايروس فى كل ما تراه عينه من آثار الفن القديم ، وفى كل مايسجله قلمه عنه ·

هذه الكلمة الأورفية القديمة الحافلة بالأسرار تغلغلت فى مذهبه عن الفن الاغريقى ، وفى تمجيده للمثل الكامل المتحقق فى الجسد الشاب الجميل. كان هذا الجسد الجميل هو غاية الفن الاغريقى ومعناه وكان همه كله أن يفتح عيون الناس عليه كما يظهر فى تمثال أبوللو أو غيره من الآلهة والأبطال· هنا أحس فنكلمان بذلك الانسجام الذى يعلو على مدارك البشر ويربط بين الأشياء برباط الازل وهنا أحس كذلك بالجمال المثالى الذى رأى كما رأى أفلاطون من قبل أنه كان فى الله ، وأنه لا يهبط على البشر أو يغمرهم بنورة الا لكى يذكرهم بالجمال الالهى الأصيل · ولم يكن فنكلمان وحده فى ذلك ، فقد سبقه اليه مواطنه العظيم « دورر » ، ومعاصره شافتزبرى وممثلو النهضة الايطالية ، وكلهم تلاميذ أفلاطون الذين يملؤهم الشوق للعودة الى المنبع الالهى القديم ، والاحساس بكرامة الانسان وتفرده وأنه العالم الصغير الذى ينبغى عليه دائما ألا يفقد صلته بالعالم الكبير · وكما يسود التجانس والانسجام ذلك العالم الكبير ، كذلك ينبغى أن يكون هذا العالم الصغير عملا فنيا وكلا متجانسا تسوده كما تسود العالم الكبير قوانين الجمال والأخلاق والانسجام · لم يكن هذا المثل الاغريقى القديم فى الجمال

شيئا يتصل بالفن وحده ، بل كان بالنسبة لفنكلمان مصدرا للقانون والمعيار ، ومبعثا للقوة والارادة التى تحاول أن تبنى الانسان على نموذج المثال الكامل القديم ٠

ان انســـان القرن الثامن عشر الذى ابتعـد عن الطبيعة وأفسد عينيه بالقــراءة وأخـلاقه بالرقة والتخاذل يجب عليه أن يعود مرة أخرى الى المثـل الاغريقى القـــديم فى الجمال والقـــوة والرجولة والشباب ٠ فاذا كان الجمال هو جوهر الفن وغايته الأخيرة ، فهو كذلك القوة التى ستوقظ فى أعمـاق الانسان الاحساس بكرامته وقـــوته « وألوهيته » فالجمال هو فى نفس الوقت الخير . والجسد الجميل لا تسكنه الا نفس جميلة وفاضلة ٠ هكذا يصبح الحب للفن — عند قارىء متحمس لأفلاطون ولمحاورته فايذروس بالذات ! — حبـــا للانسان بصفته أنبل مخلوقات الله ٠ والمثال الذى كان يتغنى به فى الفن والشكل لم يكن مثالا جمـــاليا فحسب ، بل كان مثالا أخلاقيا قبل كل شيء ٠ ان القانون الفن هو قانون الانســـــان — كذلك كان الأمر عند فنكلمان ولسينج ، وسيكون كذلك عند الروح الكلاسيكية كلها من بعد ٠ فأعمال النحت القديم التى رآهـــا فنكلمان لأول مـرة فى درســدن ، ثم بعد ذلك فى ليبزج وبوتسدام لم تكشف له عن الجمال وحده ، بل كشفت له عن قيمتها الأخلاقية ، وقدرتها على شفاء الانسان الحديث من تمزقه ، وأعادته « كلا » متكاملا ، بفضل مافيها من بســـاطة نبيلة وعظمة هادئة ، لا بل بفضل مافيها من قداسة هذه الآلهة والأبطال التى يحيط بها ســـكون أشـبه بسكون المعابد ، هذه الأجسام الجميلة النامية وهذه الخطوط والأشـــكال النقية البســيطة فى الفن الاغريقى والرومانى كما فى فن النهضة الايطالية عند رافائيل ومدرسته ، ليست متعة للعين والذوق فحسب ، بل دليل الى تربية الانسان ومرشد الى الأسلوب الحق فى الحياة ، والنظر النافذ الى جوهر الأشياء ٠ ومن ثم لم تكن الروح اليونانية التى يصفها فى كتابته ، وبخاصة فى كتاب حياته « تاريخ الفن القديم » ماضيا بعيدا يكشف عنه لمعاصريه ، بل كانت عنده حاضرا مباشرا وقوة فعالة تستطيع أن ترجع الانسان الى العظمة البسيطة أو البســـاطة العظيمة ، وتعيد له الكرامة المفقودة كما تدله على الطريق الى أصله الالهى وبالجملة الى صـورة الانســـــانية الحقة والبساطة المقدسة كما كان يسميها الانسانيون من قبله ٠

كانت نقطة البــداية اذن عند فنكلمان هى حبه للجمال وللفن الاغريقى ، أما هـــدفه الأخير ، كما سيقول هردر فيما بعد ، فهو احياء طريقة التفكير اليونانية الطبيعية الجميلة ٠ الهـــدف اذن تربوى انسانى ، والمثل الأعلى هو الفن الاغريقى ٠ لابد من خلق فن جديد على هدى هذا النموذج القديم ، ولابد من تجاوز فن الباروك المتأخر « والروكوكو » بكل مافيهما من تهويل وافتعال ، ولابد أيضا من تجاوز صورة الانسان فيهما ٠ بهذه العقيدة الاغريقية ظهر أول كتب فنكلمان « خواطر عن محاكاة الأعمـــــال الاغريقية فى الرسم وفن النحت ليشعل نورا جديدا ويقول كلمة حاسمة فى الصراع الخالد بين القــديم والجديد ٠ ولم يتردد فنكلمان فى الوقوف فى صف القدماء ، مؤمنا بأنه يمهد الطريق بذلك الى الذوق الحقيقى الصحيح ٠ ولم تكن فكرة محاكاة القدماء فكرة جديدة كل الجدة ٠ فقد عرف منذ عصر النهضة أن محاكاة الأعمال القديمة بما فيها من « بســـاطة نبيلة » هى التى ستفتح الطريق الى الفن الأصيل ، وأن على من يريد أن يصبح أستاذا فى فنه أن يبدأ بدراسة أعمال القدماء ٠

يبدو اذن كأن فنكلمان لم يأت بجديد حين دعا فى كتابه ، لا بل فى عنوان هذا الكتاب نفسه الى محاكاة القدماء ، وحين عبر عن عقيدته بهذه الكلمة المشهورة : « ان الطريق الوحيد أمامنا لكى نصبح عظماء ، بل اذا أمكن لنصبح أصـــلاء ، هو محاكاة القدماء » — ولكن المحاكاة التى قصدها لم تكن هى التقليد الأعمـــى ، بل الاحتذاء النبيل » والمحـــاكاة الخلاقة ! مثل هذه المحاكاة اذا ما اهتدت بالعقل يمكن أن تصبح طبيعة جديدة ، أصيلة ذاتية ويمكن أن تقف على قدم المساواة أمام الأعمال القديمة ٠ كذلك فهم رافائيل محاكاة القدماء ، فأبدع أعماله الخالدة ٠ وكان لابد من وجـــود مثل هذه النفس الجميلة ، فى مثل هذا الجسد الجميل ، لكى يمكن الاحساس بالطبيعة الحقة للقـــدماء واكتشافها فى الأزمنة الحديثة ٠ وكان لابد من التفكير كما فكر الاغريقى ، والخلق والابداع من نفس الدوافع التى دفعتهم على الخلق والابداع ، والعـــودة الى أصول الحياة فى الفن والرؤية والاحساس ٠

كان الهدف اذن من هذه المحاكاة هو الوصول — من معرفة الفن الاغريقى الى معرفة الانسان على وجـــه الاطلاق ، ففى الذوق الجميل الذى لانكاد نجده الا عند الاغريق ، ، مع بعض الاستثناءات القليلة عند المحدثين ، يكمن الأصـل فى الفضــــيلة « وفى بناء

الانسان » • لابد من السير على هذا الطريق الذى سار عليه العظماء فى مختلف العصور « لكى نبحث بأنفسنا عن الأصل ، ونعود الى المنبع نجد الحقيقة صافية غير ممتزجة بشىء ، لابد من ترك الصورة الى الأصل ، والجزء الى الكل ، والتعقيد الى البساطة ، والافتعال الى الطبيعة • بهذا يبعث الفن ويبعث معه الانسان من جديد • وتصبح العودة الى القديم مساوية للعودة الى الطبيعة والى الحالة الكاملة الأصيلة حين ارتسم الانسان فى عقل الله مخلوقا شبيها به وخليقة له • ولن يصل الانسان الى هذه الصورة أو هذا المثال الا عن طريق تأمل الفن الاغريقى والنحت على وجه الخصوص ، فهو وحده الذى يستطيع أن يعيد اليه عظمته وكرامته ، ويرسم له صورة الانسانية العارية الرائعة البسيطة ، صورة هذا الانسان الاغريقى الحر الذى نشأ تحت سماء ناعمة صافية ، واكتسب جسده « بالجمناستيك » والالعاب الأوليمبية شكله المتسق النبيل ، حتى تجسد مثال الجمال المطلق فى هذا الجسد الجميل •

الجمال اذن هو هدف الفن وجوهره • ولايستطيع أن يحس بالفن القديم أو يفهمه الا من يحس بالجمال ويفهمه • والعكس صحيح • فلن يستطيع أن يحس بروح الجمال الحق وقانونه الا من يحس بروح الفن الاغريقى أو بالفن الذى نبع منه وتعلم عنه ، كما هو الحال عند رافائيل ومنجس mengs : من لم يتعرف على أفضل الأعمال القديمة فلا يصح له أن يطمع فى معرفة الجمال الحق » • بذلك يرتبط ادراك قيمة الشكل الانسانى الجميل بمعرفة الفن الاغريقى ، ومعرفة النحت الاغريقى المقدس على وجه الخصوص • هنا يكمن مثل الجمال الأعلى الذى تبحث عنه أوربا منذ عصر النهضة المبكر وهنا يكتسب حياته وقوته ، ويصبح مرادفا لذلك الجمال الخلاق الذى يستمد قانونه وشكله من النحت الاغريقى • وهاهو فنكلمان يعبر عن ذلك بقوله : « اذا لم يصبح ذوق القدماء هو القاعدة التى يسير عليها الفنانون اليوم فى أمور الشكل والجمال فلن تكون هناك قاعدة يؤخذ بها » •

هذا المثل الأعلى فى الجمال يمكن أن نفهمه حين نتأمل شكلا اغريقيا كاملا بلغ أقصى حد ممكن من الجمال اذ يصعب أن نجد مثل هذا الجمال فى الطبيعة بنفس هذه الدرجة التى يظهر بها فى بعض التماثيل • فروائع الفن الاغريقى تقدم لنا الطبيعة الكاملة النقية بعد أن تحررت من كل الحاجات البشرية واقتربت من الجمال المثالى أو لنقل من الجمال الالهى • بهذا المبدأ الأفلاطونى تقل فنكلمان الجمال الأسمى فى هذا العالم الى عالم آخر يفيض منه ويعود اليه • وبهذا أصبح الجمال البشرى يقاس بالجمال الأسمى ، ويحدد كماله بمقدار مايقترب من ذلك المثال ويتفق معه فى البساطة والتجانس •

وبهذا أيضا لا يكون الجمال مجرد فكرة استطيقية فحسب ، بل يصبح كذلك عاملا أساسيا فى تكوين الانسان والارتفاع بأخلاقه الى النبل والكمال • فاذا نظرنا الى تمثال شاب اغريقى لم نؤخذ بجمال الشكل وبساطة الخطوط وعظمة التكوين فحسب ، بل استطعنا كذلك أن نحس فيه بالرجولة ، والحرية والنبل ، والقوة ، والقدرة على الحياة المرحة السعيدة • وهكذا لا نجد أنفسنا أمام تمثال لشاب اغريقى بقدر مانجد أننا نواجه رمزا انعكست عليه كل أشعة الروح اليونانية ، وتجمعت فيه كل مثلها الحياة والفكر والحضارة •

هكذا نجد فنكلمان يصف تمثال « أبوللو » فيصبح رمزا للروح الاغريقية وللحياة الحرة السعيدة التى عاشها هذا الشعب الذى لم يفقد شبابه أبدا • لنسمع معا مايقوله عنه : « ان أسمى فكرة عن الشباب المثالى الرجولى قد صورت على نحو مدهش فى أبوللو ، حيث تتحد قوة السنوات الكاملة مع الأشكال الناعمة لأجمل ربيع الشباب » وهكذايحس فنكلمان بسمو الجسد البشرى والوهيته ويتجول بين تماثيل الأبطال والآلهة كالكاهن الذى يبشر بعبادة الجمال • لقد رأى الاغريق وقد ألهوا الجسد وجسدوا الاله، وأذابوا الجمال البشرى والجمال الالهى فى كيان واحد •

ولذلك فهو يرى أن واجبه يحتم عليه أن يبشر بهذا النبل والكمال الذى اكتشفه فى الفن اليونانى، ليجعل منه أنموذجا ومعيارا لما يصنعه الانسان فى الحجر وفى الحياة على السواء •

وهكذا يصل فنكلمان الى عبارته المشهورة التى تجعل من تجربته الجمالية تجربة أخلاقية وتربوية ، وتجسد الفكرة الانسانية فى أكمل صورها حيث يقول : « ان العلامة العامة المميزة لروائع الفن الاغريقى هى البساطة النبيلة والعظمة الساكنة فى الوضع وفى التعبير على السواء • وكما تبقى أعماق البحر هادئة فى كل الأحوال مهما غضب السطح وثار ، كذلك يدل التعبير فى التماثيل الاغريقية ، مع كل مايضطرم فى نفوس أصحابها من عواطف ، عن نفس عظيمة متزنة » •

ولم يجد فنكلمان – هذا المتصوف العاشق للروح اليونانية والجمال اليوناني – مايوضح به مثله الأعلى فى السكون والاتزان والتزام الحد فى التعبير خيراً من تمثال لائوكون أو مجموعة تماثيله • هنــا استطاع الفنان أن يعبر عن أبشع ألم في أجمل صوره فظهر الجمال في أسمى صــوره حيث كان الألم في أقسى شــدته • لم يئن لائوكون المعــذب ولم يصرخ ولم يتطرف فى اشارته أو حركاته • بل ظل السكون يرف حونه على الرغم من العذاب البشع الذى يعصر جسده ، والثعابين الضخمة التي تغرز أنيابها فيه • بهذا عبر الفنان عن الألم الذى يتجاوز طاقة البشر ، ولكنه بقى الألم الذى لا يفقــد النفس شــيئا من الانسجام والســكون والاتزان ، والذى يعبر عن كبرياء الروح وقوتها وصمودها مهما لقيت من ظلم أو عذاب ، لأنه يظل دائما ذلك الألم الذى لا نغالى اذا سميناه بالألم الجميل •

***

كان من نصيب هذا المؤرخ الأثرى الألمانى – الذى لقب عن جدارة بأب الروح الكلاسيكية – أن يرتفع من حضيض الفقر والظلام والعذاب الذى عرفه فى شبابه الى قمة الجمال والشهرة والنور • لقد لبى صــوت الشوق الغامض الذى ظل يدعوه الى أرض الجنوب وشمسها ودفئها وفنها • وهناك فى روما عاصمة العالم القديم ، تعرف على الفن الاغريقى ووجد رسالة حياته فى التبشير بالانسانية الكاملة التى رآها فى التماثيل الاغريقية • ولكن القدر الذى كتب له أن يذوق كل هذه الســعادة التى تفوق قــدرة الفنانين ، لم يقــدر له أن يضع قدمه على أرض الاغريق • بل لم يقدر له أن يضع قدمه على أرض صقلية ، أو يطل من قمة جبال الأجرجنت على بقايا معبد سيجست أو يرسل بصره الى البحر ، كما فعل مواطنه العظيم جوته في رحلته الايطالية فيما بعد • فهاهو ذا فى أواخر أيام حياته ينظر عبر بحر الجنوب الواسع الساطع الى شواطىء الجزر البعيدة ، حيث يرقد مثال الجمال الأسمى والانسانية الخالصة بعيدا كالأحلام • وهاهو ذا يختم كتابه الكبير تاريخ الفن القديم قائلا :«كما تتبع المحبوبة من على شاطىء البحر حبيبها المسافر بعينين دامعتين وبلا أمل فى اللقاء ، ويخيل اليهــا أنها ترى في الشراع المبتعد صورة المحبوب » • ولقــد أودى بفنكلمان هذا الحمــاس الصادق المتدفق للفن القديم حين كان فى طريقه الى وطنه – فقد لقى مصرعه فى أحد فنادق تريستا على يد أحد الأفاقين • كان فنكلمان ، فى موجة حماسه وحبه للفن الاغريقى قد عــرض عليه بعض التحف والعملات الأثرية التى يحملها معه • وظن المجرم أن هذا الضيف يخفى كنزا ثمينا ، فاغتاله على أبشــع صورة • وسرعان ما انتشر النبأ فى أوربا وتلقاه المعجبون به فى ذهول ووجوم • فقد هالهم أن ينتهى هذا المعلم الملهم ، والمبشر المتحمس بالروح اليونانية وبالمثل الانسانى التى اكتشفه فى روائعها على هذه الصورة الأليمة • ولعلهم قد سألوا أنفسهم ان كان فى استطاعة الانسان فى مواجهة الموت أن يعبر عن الألم الذى يشــعر به فى لحظاته الأخــيرة تعبير لائوكون عن الألم الجميل •



٥ سبتمبر سنة ١٩٦٦

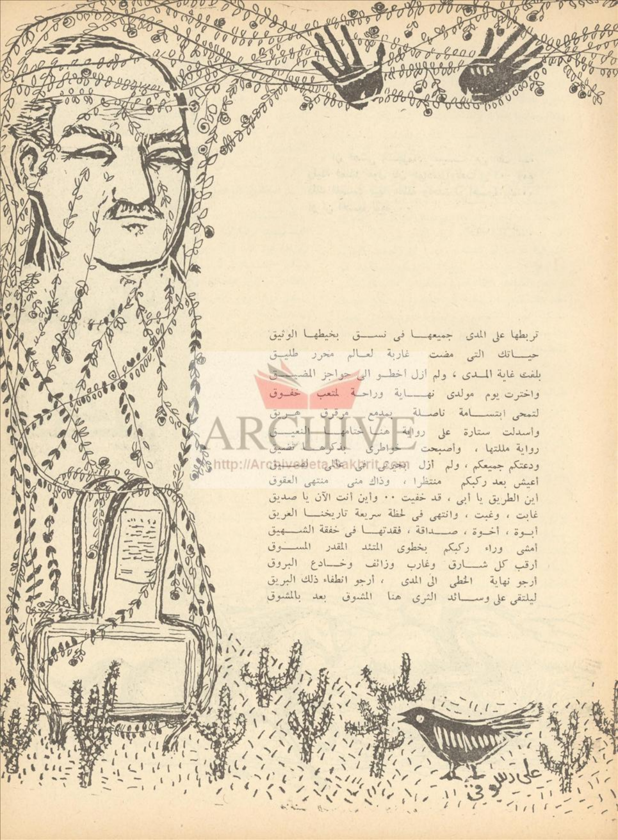
فى اليوم السادس من سبتمبر انطلقت البسمة على شفتيك وتهلل النور فى عينيك على مولدى ، وفى اليوم الخامس من سبتمبر ـ بعد حقبة طويلة من الزمان شهدنا فيها أفراح الحياة وأتراحها ـ وشربنا حلوها ومرها ـ ذهبت البسمة من شفتى وترقرقت الدموع فى عينى حين صمتت شفتاك وانطبقت عيناك أمام قضاء الله ، فانطوى معك من حياتى تاريخ ، كنت ـ بأنانية الحى ـ حريصا على أن تظل صفحاته منشورة أمام عينى .

شعر : حسن كامل الصيرفى

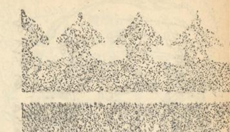
طالت بخطوك الطريق يا أبى ، طالت هنا بخطوك الطريق
لا واحة ، لا راحة ، ولا مدى ، ولا صوى تهدهر البريق
ولا سمير فى المسير ، فى الهجير ، فى الطريق ، لا ولا رفيق
ودعتهم جميعهم فى رحلة طويلة لعالم سحيق
وظلت ترقب المدى فى عزلة بصمتك المفلسف العميق
ترقب كل شارق وغارب وزائف وخادع البروق
ببسمةساخرة مع المسا ، وبسمة تستقبل الشروق
لكننى أنا الذى يرقب فيك لهفة كلهفة الغريق
يرجو بلوغ شاطىء مزدهر ، منور ، مخضوضر ، أنيق
أحس ما تحس من أسى لما فقدت فى مجاهل الطريق
أرجو استطالة المدى بقلبى المعذب الموله الشفيق
ارجو ، وانت متعب بما يئود من ضناك جسمك الدقيق
ذنبى أنا ، وذنب من يحب أو يعز ، والحب لا يطيق
مرارة الفراق والبعاد ، والفراق من لواذع الحريق
أرى ابتداء مولدى كحاله لم يستتر بثوبه العتيق
أرى صباى لم يزل فى لهوه المحبب المعزز الرفيق
أرى شبابى انتشى بخمره ، فليس من أحلامه يفيق







تربطها على المدى جميعهـا فى نسـق بخيطها الوثيق
حيـاتك التى مضت غاربة لعـالم محرر طليـق
بلغت غاية المـدى ، ولم أزل أخطـو الى حواجز المضيـق
واخترت يوم مولدى نهـاية وراحـة لمتعب خفـوق
لتمحى ابتسـامة ناصـلة بمدمع مرقرق هـريق
وأسدلت ستارة على رواية هنـا ختامهـا النعيـق
رواية مللتها ، وأصبحت خواطرى بذكرهـا تضيق
ودعتكم جميعكم ، ولم أزل بحيرتى فى عالمى لصـيق
أعيش بعد ركبكم منتظرا ، وذاك منى منتهى العقوق
أين الطريق يا أبى ، قد خفيت ٠٠ وأين أنت الآن يا صديق
غابت ، وغبت ، وانتهى فى لحظة سريعة تاريخنـا العريق
أبـوة ، أخـوة ، صـداقة ، فقدتهـا فى خفقة الشـهيق
أمشى وراء ركبكم بخطوى المتئد المقدر المسـوق
أرقب كل شـارق وغارب وزائف وخـادع البروق
أرجو نهاية الخطى الى المدى ، أرجو انطفاء ذلك البريق
ليلتقى على وسـائد الثرى هنا المشوق بعد بالمشوق









« ان قصتى شهرزاد مقتبسة من ألف ليلة وليلة فمنذا يقول بأن حوادثها وقعت لى ؟٠٠ ومع ذلك فليست فيها عاطفة واحدة لم أحسها يوما٠٠ أو لن أحسها يوما » ٠

توفيق الحكيم



الأسطورة واستلهاماتها

قصة شهرزاد ليست احدى قصص « ألف ليلة وليلة » ، ولكنها مقدمة هذه القصص ، أو الأساس الذى قام عليه البناء الفنى لليالى ، فالسطور الاولى فى « ألف ليلة وليلة » تبدأ هكذا :

« حكى والله أعلم انه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند وأعوان وخدم وحشم له ولدان أحدهما كبير والآخر صغير وكانا فارسين بطلين وكان الكبير أفرس من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه الملك شهريار وكان أخوه اسمه الملك شاه زمان ٠٠ » (١)

وتمضى المقدمة لتصور الظروف التى اكتشف فيها الملكان خيانة زوجتيهما مع عبدين أسودين ، فيقول شهريار لأخيه ٠

« قم بنا نسافر الى حال سبيلنا وليس بنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أولا فيكون موتنا خير من حياتنا ٠٠ » (٢)

وظلا مسافرين أياما وليالى حتى التقيا بامرأة جميلة عشقها جنى مارد واختطفها ليلة زفافها وأخفاها داخل صندوق مغلق بسبعة أقفال ، وجعله فى قاع البحر العجاج ، ولكنها مع ذلك كانت تخونه مع كل عابر سبيل ، وقد أرتهما خمسمائة وسبعين خاتما لرجال مختلفين خانت الجنى معهم ، وقالت لهما :

(١) « الف ليلة وليلة » ، مكتبة على صبيح وأولاده ص ٢

(٢) المصدر السابق ص ٣

« ان المرأة منا اذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء ٠٠ » (٣)

فانصرف الملكان بعد ذلك وقتل شهريار زوجته والعبد ، وصار يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها فى الصباح حتى لم يعد فى المدينة بنت فى سن الزواج، وخشى الوزير على نفسه اذا لم يقدم لشهريار عذراء جديدة «وكان الوزير له بنتان ذاتاحسن وجمال وبهاء وقد واعتدال الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيا زاد وكانت الكبيرة قد قرات الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين واخبار الأمم الماضين ، قيل انها جمعت الف كتاب من كتب التواريخ المتعاقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء ٠» (٤)

فلما علمت شهرزاد بما يشغل أبيها طلبت منه أن يزوجها للملك عسى الله أن يجعل على يديها خلاص بنات المدينة منه ٠ واتفقت مع أختها على أن تدخل عليها فى مخدع الملك وتطلب منها أن تحدثها حديثا غريبا مسليا ٠ (٥)

فلما سمع شهريار كلام دنيازاد « وكان به قلق ففرح بسماع الحديث .. » (٦) ، وبدأت شهرزاد تحكى قصتها الأولى ، وأدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح ، وعادت تتمها فى ليلتها التالية ، وظلت تحكى ليالى أخرى كثيرة حكايات ممتعة مثيرة ، حتى أكملت الليلة الاولى بعد الألف ٠٠

(٣) المصدر السابق ٥

(٤) المصدر السابق ص ٥

(٥) المصدر السابق ص ٧

(٦) « الف ليلة وليلة » ص ٨

ولا يحدثنا كتاب « الف ليلة وليلة » بعد ذلك بشيء كثير عنها ، وان كان الواضح أنها لم تلق مصير سابقاتها ممن كان شهريار يبنى بهن فى المساء ثم يأمر بقطع رقابهن فى الصباح ٠

وشهريار – كما تقدمه الأسطورة – هو النموذج الخالد للرجل المفجوع فى حبه بعد أن اكتشف خيانة زوجته ، وهو الرمز الحى للانتقام الرهيب المتجدد ، فهو لم يكتف بقتل زوجته الخائنة والعبد بل شرع ينتقم من جنس النساء بأجمعه ، وخاصة بعد أن علم بقصة خيانة زوجة أخيه ، وبعد مارآه وسمعه فى رحلته القصيرة معه من خيانات تلك المرأة الخليعة ربيبة العفريت ٠ فظل يتزوج كل ليلة امرأة ليقتلها فى الصباح حتى أقفرت المدينة ، أو كادت ، من العذارى الصالحات للزواج ٠٠

فأى قدرة خارقة تلك التى مكنت شهرزاد من استناس هذا الرجل الذى تحول الى وحش مفترس لايشبع نهمه للدماء ؟ .. هل هى الثقافة ؟ .. هل هو الفن ؟ ٠٠ هل هو الغموض والتشويق الذى ملأت به حكاياتها ؟ ٠٠ هل هى الأنوثة المثيرة المستكينة المسلحة بأدوات الثقافة والمعرفة والفن ؟ .. انها كل ذلك ٠٠ بل ان شهرزاد نفسها مالبثت ان تحولت فى أذهان الأجيال الى أسطورة جميلة ترمز للأنوثة والدهاء للمعرفة والخيـال الخصـب الخلاق ٠٠ فالمفروض أن كـل القصص الشـائقة والمعارف الغزيرة المنوعة التى تضمها « الف ليلة » من محفوظها أو ابتكار خيالها ٠٠ وهى بعـد ذلك نموذج للجرأة والاقدام والاعتداد بالنفس ، لأنهـا هى التى سعت بقدميها الى شهريار رغم علمهـا بما تتعـرض له من موت اكيد اذا لم تنجح فى مهمتها ٠٠

وقد استهوت هذه الأسطورة المثيرة عشرات الأدباء والفنانين فى الشرق والغرب ، فاستلهموها فى أعمال فنية متنوعة ، منها المقطوعة الموسيقية ، ومنهـا القصيدة ، ومنها التمثال واللوحة المصورة ، ومنهـا القصة والرواية ، ومنها المسرحية الموسيقية والدرامية ٠٠ أعمال فنية كثيرة ألهمتها شهرزاد للأدباء والفنانين ، بحيث يظن أن اسطورة أخرى لم تلهم الفن مثل هذا العدد الكبير من المؤلفات المختلفة المنوعة ٠ (٧)

(٧) راجع : فاروق سعد : «من وحى الف ليلة وليلة» – عرض لأثر الف ليلة وليلة في الشعر والقصة والمسرح وادب الاطفال والموسيقى والفنون التشكيلية والسينما والصحافة والاذاعة والتليفزيون ٠ – منشورات المكتبة الاهلية – بيروت ١٩٦٢ ، المجلد الاول وبصفة خاصة الباب الثالث – « الف ليلة وليلة فى المسرح » ص ٢١٩ – ٢٨٧ ٠

فعن أثر شهرزاد فى الأدب الأوربى تقول الدكتورة سهير القلماوى :

«٠٠ ولكن اطار الف ليلة وليلة كان أبرز الأثر ٠ فشخصية شهرزاد أصبحت شخصية عالمية وكل ما أحيط بها فى الاطار من حوادث أصبح ينبوعا لتفجر الأدب الكثير الجديد ، فهذا جوتييه (Goutier) يكتب عن الليلة الثانية بعـد الألف حيث تأتى شهرزاد لزيارة الـكاتب طالبة منه انقـاذها بقصة جديدة لأن الملك لم يعف عنها ٠ وهذا بو ، Poe يتأثر بالسخرية التى أثارها كتاب فرنسا من تعميم هذا الأثر وكثرته واستمراره ، فيؤلف قصة قصيرة على طريقته عن الليلة الثانية بعد الألف حيث يقتل الملك شهريار شهرزاد فى تلك الليلة لأنها استمرت تقص عليه وقد اشتاق بعد كل هذه الليالى الى أن ينام مطمئنا بعد أن سئم ومل . ويأتى فى العصر الحديث الكاتب الفرنسى المعروف « دورنييه » De Régnier

فيؤلف قصة حول شهرزاد بعد الألف ليلة ٠فيصور لنا مقتل شهريار وتفرد شهرزاد بالحكم ٠٠ وسأمها من القصر والبستان والبذخ الذى تعيش فيه، فتطلب هى بدورها قاصا يسليها ، وعقاب من لايسليها قطع أذنيه ، فيتصدى لها الكثيرون وتظفر آخـر الامر بشاب جميل يأتيها فى قافلة غريبة فتحبه ٠

(Henri de Régnier : Le voyage d'amour (le voyage de Scheherazade), Mercure de France, 1930.

ويظهرها الكتاب بعد ذلك فى نفس مجموعـة القصص وقد خانها حبيبها ، وأتت اليها فرنسية خانها حبيبها هى أيضا على متن طائرة من باريس الى بغداد ، فتتشاكيان وتتحابان ، وتستعيض كل منهما بالأخرى عمن فقدت . » (٨) .

وعن تأثير « ألف ليلة وليلة » ، وشهرزاد بوجه خاص ، فى الأدب الغربى ، يحدثنا أيضـا الدكتور محمد غنيمى هلال فيقول :

« ٠٠ وعظم تأثيرهـا بخاصـة فى أواخر القرن الثامن عشر ثم طوال العصر الرومانتيكى ٠ وقـد حملت ألف ليلة وليلة كثيرا من قضايا الرومانتيكية ٠ منها الهرب من واقع الحياة فى عالم خيالى طيب سحرى ، ومنها السخرية بالملوك ، ومنهـا ترجيح العاطفة على العقل فى الاهتداء الى الحقائق الكبرى ،

(٨) سهير القلماوى : « الف ليلة وليلة » ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩ ، ص ٦٢ ، ٦٣ ٠

اذ أن « شهر زاد » قد هدت الملك الى انسانيته ، وردته عن غريزته الوحشية ، لابواسطة المنطق ، بل بالعاطفة ، فصارت رمزا للحقيقة التى يعرفها المرء من طريق هذا الشعور والحب • وبهذا المعنى انتقلت « شهر زاد » الينا فى ادبنا العربى المعاصر بفضل تأثير الآداب الأوربية ••• » (٩)

فاذا بحثنا عن المسرحيات الأوربية التى استلهمت أسطورة « شهر زاد » وجدنا أن أهمها تلك الملهاة الموسيقية التى ألفها الموسيقى الفرنسى « موريس رافيل » سنة ١٩٠٣ (١٠) ومسرحية « شهر زاد » للكاتب الفرنسى المعاصر « جول سوبرفيال » (١١)

واذا كان مسرحنا العربىقد استوحى منذ نشأته كثيرا من قصص « ألف ليلة وليـلة » (١٢) فاننا لانعلم انه عالج أسـطورة « شهر زاد » قبل ظهور مسرحية توفيق الحكيم عام ١٩٣٤ ، وبعدهابسنوات ظهرت أربع مسرحيات تعالج نفس الأسطورة بمفاهيم مختلفة وهى : « توبة شهرزاد » لأديب مروة وقـد نشرت فى بيروت سنة ١٩٥١ (١٣) ، « سر شهرزاد» لعلى أحمد باكثير التى مثلتها الفرقة المصريةالحديثة فى ٥ نوفمبر ١٩٥٣ (١٤) ثم مسرحية « شهريار » الشعرية لعزيز أباظة وعبد الله البشير ، وقد ظهرت فى مارس ١٩٥٥ (١٥)، و « ثورة الحريم » لأحمد عثمان سنة ١٩٦١ (١٦) •

وقد راجعت معظم هـذه المسرحيات ، وقرأت ملخصات وافية لبعضها الآخر ،فوجدت أنهالاتشترك مع مسرحية توفيق الحكيم الا فى استلهام أصـــل الأسطورة ، ثم تتجه كل منها فى علاجها اتجاها خاصا مختلفا تمام الاختلاف عن مسرحية الحكيم ، فلم أر أى جدوى من المقارنة بينهما وبين مسرحية الحكيم •

(٩) الدكتور محمد غنيمى هلال : « الأدب المقارن » ، الطبعـة الثالثة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٢ ، ص ٢٢٢

(١٠) المصدر السابق : ص ١٦٨

(١١) فاروق سعد : « من وحى الف ليلة وليلة » ، ص ٢٥٩ ـ ٢٦٢

(١٢) الدكتور محمـد يوسف نجم : « المسرحيـة في الادب العربى الحديث » ص ٣٦٦ ـ ٣٨٣

(١٣) فاروق سـعد : « من وحى الف ليلة وليلـة » ص ٢٥٦

(١٤) على أحمد باكثير : « سر شهر زاد » ، مكتبة الخانجى، ص ٥

(١٥) عزيز أباظة وعبد الله البشير :« شهريار » مطبعة مصر ص (د)

(١٦) فاروق سعد : « من وحي الف ليلة وليلة » ص ٤ ٢

(٢)
البناء الفكرى

لم تكن « شهر زاد » أول مسرحية يستوحيهـا توفيق الحكيم من « ألف ليلة وليلة » فقبلها بعـدة سنوات استوحى قصة «على بابا » المشهورة(١٧)،بل الحق أنه اقتبسها اقتباسا أمينا ، حـافظ فيه على تتابع سياقها وأهم شخصياتها ، ولم يغير شيئا من أحداثها الرئيسية ومضمونها العام • وكان كل ما فعله هو أنه حول القصة المروية الى مسرحية تعتمد على الحوار والمواقف الدرامية الحية ، وزاد على أصل القصة مجموعة من المواقف الفكهة والنكات الضاحكة والأغانى المرحة أو الحزينـة التى تطلبها تقـديم المسرحية فى اطار « الأوبريت » ، الذى كان رائجا فى ذلك الوقت ، كما أكد المضمون الأخلاقى للقصة وزاده وضوحا • فهل فعل بقصة شهر زاد شيئا من هذا أو شبيها به ؟

الحق أن المقارنة بين هاتين المسرحيتين تكشف لنا عن التطور الضخم الذى حدث فى فن توفيق الحكيم، وفى فهمه لمبدأ استيحاء الأساطير القديمة ، فهو فى « شهر زاد » ـ على عكس ما فعل فى « على بابا » ـ لم يبق من أصل الأسطورة الا الاطار العام الخارجى للأحداث ، وجعله بمثابة خلفيةلموضوع المسرحية ، وأشار اليه فى مواضع قليلة باعتباره من أحداث الماضى التى أسهمت فى تحديد مصائر الأبطال(١٨)، وبعد ذلك انطلق بهم ليقدم تجربته الفكرية الخاصة المنبتة الصلة بالأسطورة القديمة •

وكذلك لم يحتفظ من شـــخصيات المسرحية الا بشهر زاد وشهريار وحدهما ، وأبقى لهمـا من سماتهما النفسية التى صورتها الأسطورة ما يكفى لكى يتطور بهما بعد ذلك الى شخصيتين جديدتين تماما لم تخطرا على بال مؤلف « الف ليلة وليلة » المجهـــول ، ولا لغيره من الأدباء العـديدين الذين استوحوا قصته • وأضـــاف الحكيم الى هـــاتين الشخصيتين شخصيات أخرى أشارت اليها القصة الأصلية اشارات عابرة كالعبد والجلاد ،وشخصيات أخرى لم تشر اليهـا القصـــة الأصلية ، وان كان سياقها لا يرفض وجودها ، كالســاحر والوزير ،

(١٧) راجع مقالى « مسرح توفيق الحكيم المجهول » بمجلة « المجلة » ـ العدد ٨٩

(١٨) توفيق الحكيم « شهر زاد » مكتبة الإداب ، ص ٢٢، ٢٥ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ١٤٨

وأبى ميسور صاحب الخان ، وأضفى على كل هـذه الشخصيات أبعادا جديدة تتسق مع المأساة الفكرية التى ألفها .

وقد شغلت « شهر زاد » مع زميلتها « أهـل الكهف » ، أكبر قدر من اهتمام الباحثين فى مسرح توفيق الحكيم ، واعتبرها بعضهم « مسرحيته الخالدة .. التى تعتبر قطعة من الفن الخالص وآية ما أخرجه الأستاذ الحكيم . »(١٩) ، ووصفها بعضـهم الآخر بأنها « أدق من سابقتها « أهل الكهف » فى ذوقها الفنى وأرق وأرهف منها فى الحس وألطف ، ولعل جوها الشرقى أمتع منظرا وأوقع سحرا ، وروحها الصوفى أعرق تأصلا وأعمق سرا » (٢٠)

وكتبوا كثيرا فى حل رموزها ، وتفسير غموضها، وتحليل أهدافها القريبة والبعيدة ، وحرص توفيق الحكيم نفسه على أن يكتب عنها فى مناسبات عديدة ، حتى ليزيد مجموع ما كتبه عنها عن حجم المسرحيـة نفسها ، كما عاد واستوحى شخصية شهر زاد فى أعمال فنية أخرى ، مثل « أمام حوض المرمر »(٢١) وهى شبه قصة قصيرة تصور فيها نفسه يقـابل شهرزاد ويحدثها وتحدثه . ومرة أخرى يتصورها قد بعثت لتقابل الزعيم الألمانى هتلر وهو فى أوج جبروته ، لعلها تظفر بهدايته ، كما هدت من قبله « شهريار» ، فيحقن حمام الدم الرهيب الذى يجريه أنهارا فى أرجاء العالم (٢٢) ، وفى مرة ثالثـة ينشر حوارا بعنـوان « الف ليلة وليلتان » (٢٣) يتصور فيه « شهريار » وقد تحول بفضـل قصص شهر زاد الى ملك ديمقراطى يفكر فى ارضاء الشعب والسماح له بانتخاب الوزراء ومحاسبتهم .

ثم يعود توفيق الحكيم بعد ذلك كله ليؤلف رواية بطلتها « شهر زاد » ويشترك معه فى تأليفها صـديقه الدكتور طه حسـين (٢٤) ، ويكون من أهـم عناصرها مناقشة الصورة التى رسـمها توفيق الحكيم لشهر زاد فى مسرحيته ، ومحاسبته عليها.

ولعل من أوفى تعليقـات توفيق الحكيـم على مسرحيته وأكثرها وضوحا مقاله المعنون « مصـير الانسان » وفيه يقول :

« قرأت أخيرا فى كتاب « لموريس مترلنك » هذه العبارة :

« سوف تأتى على الانسان لحظة يأبى فيها الحياة، مالم يكر عائدا الى « الحيوانية » ! »

« فذكرت على الفور الملك « شهريار » فى قصتى « شهر زاد » . ان هذا الانسان قـد حاول عبثا أن يتذوق الحياة فى آخر أيامه ، فلقـد بلغ من التجرد الفكرى وقتئذ مبلغا باعد بينه وبين البشرية ، هذا الرجل كان قد مر بكل الأطوار التى تعرفها الحياة الانسانية ، فقد عاش حياة الحيوان ، يوم كانت تقدم له كل ليلة عذراء يفتك بها فى الصباح وعاش حياة القلب يوم عرف « شـهر زاد » فأحب جوارها ، ونسى القتل والفتك ، وجلس اليهـا ينظـر فى عينيها ويصـغى الى قصـصها ، ثم عاش حيـاة العقل يوم أيقظ فـكره حـديث « شـهر زاد » واتسعت أمام بصيرته آفاق عوالم ليس لها حدود ، فنهض على قدميه ، انطلق يهيم فى اجواء الفكر العليا وفتنة حب المجهول واسـتكشاف المستور ، ولم يسعفه العلم فلجأ الى السـحر ، ولم يطفىء غلته الفكر ، وضاقت به الأرض فتطلع الى السماء ، ولكن السماء لا يرقى اليها البشر ، وهو لا يريد العودة الى الأرض ، تلك الأرض التى سـئمها ، وعاف ثمارها المادية والروحية ، واسـتنفد لذائدها السـفلية والعلوية ،لقد فرغ من كل شىء ، وشبع من كل شىء ولم يعد على هذه الأرض شىء يغريه بالبقاء الا أن يعرف. يعرف ماذا ؟ .. يعرف مالم يسمح لآدمى ان ينفذ اليـه ، تلك لذته الوحيـدة التى بقيـت له ، وذلك هو خيط الأمل الذى يربطه بالحياة ، ولقد أصابه في ذلك مايشبه الخبل . فهو يمضى الليل يتطلع الى نجوم السماء كأنه يسألها أن تجيب على أسئلة فكره الحائر . وتعب الفكر ، واضطرب بناء جسمه الكليل ، وأيقن أن الجسم هو الوتد الذى

---

(١٩) اسماعيل ادهم : « توفيق الحكيم »، دار سـعد مصر ، ١٩٤٥ ،ص ١١٨

(٢٠) عبد الرحمن صدقى : « شهر زاد ـ مسرحية للاستاذ توفيق الحكيم ، مقال بمجلة « الكتاب العرب »

العدد الاول ، يونية ١٩٦٤ ، ص ٤٨ ـ وهو نفس المقال الذى سبق له نشره في مجلة « الرسالة »

العدد ٣٩ ، ١٢ ابريل ٩٣٤ ص ٥٥٦ ـ ٥٥٨ راشار اليه أسماعيل أدهم في كتابه ص ١٣٠

(٢١) « مدرسة الشيطان » ص ٧٣ ـ ٨٥

(٢٢) « حمارى قال لى » ص ١٩ ـ ٢٥

(٢٣) مجلة « آخر ساعة » ـ العـدد ٦٩٥ ـ ١٨ فبراير سنة ١٩٤٨

(٢٤) طه حسين وتوفيق الحكيم : « القصر المسـحور » القاهرة ، دار النشر الحديث ،

يعقل روحه ويلصق فكره بالأرض· فثار على الجسم ، وأراد أن يتحرر من سجنه · وسجن الجسم هو « المكان » كما أن سجن الماء هو « الوعاء » ، فرأى أن يفر من جدرانه بالسفر والرحيل ، فطوف فى البلاد والقفار حتى وجد نفسه آخر الأمر يعود الى حيث بدأ المطاف ، وأدرك أن ليس فى السفر سوى تغيير اناء بعد اناء · ومتى كان فى تغيير الاناء تحرير للماء ؟·· فالقى بنفسه بعدئذ فى «خان أبى ميسور» ، طالبا الهرب من الجسم والمكان فى غيبوبة القنب والدخان ·

فى أثناء هذا كله كانت « شهرزاد » ترقبه فى عطف ويأس ، وعلمت أنه انسان هالك ، فهو قد ترك الأرض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق · وجعلت تحتال فى علاج الداء ، أما السماء فمن الجنون أن يفكر انسان فى بلوغها وهو انسان ، فلا مناص اذا من اعادة « شهريار » الى الأرض اذا أريد له الحياة · فلجأت الى « العبد » ، كى يعينها على ايقاظ « الحيوان » المحتضر فى أعماق « شهريار » ، ولكن التجربة لم تنجح فكان على « شهريار » أن يختفى من مسرح الوجود ·

من الغريب أنى منذ كتبت هذه القصة ، وقد مضى الآن على وضعها نحو الثلاثين عاما ، وأنا أفكر فى ارجاع هذا الملك التعس فى قصة أردت أن أسميها « عودة شهريار » · غير أنى وجدت أمر عودته عسيرا ، ان لم يكن مستحيلا · فهو لن يعود بالطبع كما ذهب · اذ لا فائدة عندئذ من القصة الجديدة · فلابد اذا من أن يعود شخصا آخر · وهنا الصعوبة· ما الذى سيعيد هذا الرجل ؟ ·· انه كان قد ذهب فى تلك اللحظة التى ينبغى أن تقف عندها حياة بشرية · ان « شهرزاد » نفسها لم تستطع شيئا ، فهل أستطيع أنا ؟ .. انها قد رات ما به ، وادركت أنه شعرة بيضاء قد نزعت ، وأنه ككل شئ فى هذا الوجود قد دار وصار الى نهاية دورة ، فاذا عاد فانما يعود من أول الحلقة : مولودا جديدا يمر بطور الحيوانية من جديد » · (٢٥)

هذا فى رأيى أوفى وأصدق شرح وتحليل للمسرحية ، وكل ماعدا ذلك لن يزيد على أن يكون شرحا أو توضيحا لهذا النص الهام ·· حاجة الى شرح أو توضيح كثير ، فرغم رمزيتها المفرقة ، فان مؤلفها قد حرص على أن يوضح من خلال حوارها وتعاقب مواقفها ما ترمز اليه كل شخصية من شخصياتها بصورة لا تدع فرصة للبس أو استغلاق الفهم ·

فشهرزاد فى كل عبارة تنطقها تكاد تصرخ قائلة : « أنا الطبيعة ، أنا الكون ، أنا الحياة ·· » ·· ابتداء من كلمة « ايزيس » التى حرص المؤلف على وضعها تحت اسم « شهر زاد » مباشرة على صفحة العنوان :

« أنا كل ماكان ، كل مايكون ، كل ماسيكون ، قناعى لم يكشفه بعد انسان ·· » ·· حتى حديثها الأخير مع شهريار عن موقف الطبيعة منه وكيف أنها لا تقارعه أو تتكلف له ·· فماهو الا شعرة فى رأسها ، كلما ابيضت نزعتها كى تعود من جديد فتية قوية ·· (٢٦) مؤكدة بذلك معنى ماسبق أن فعلته شهر زاد نفسها حين لاحظت شعرة بيضاء فى شعرها ، فنظرت الى خيالها فى الحوض ونزعتها ، ثم أخذت « تصلح من شأنها وتكشف عن مفاتن جسمها » · ! (٢٧)

و « شهريار » هو الانسان بكل ماتحمله اللفظة من مدلولات ·· الانسان منذ وجد على ظهر الأرض ·· الانسان بكل نزعاته وتطلعاته ونواحى قوته وضعفه ·· انه فى صراع دائم مع الطبيعة ، يريد أن يغزوها ويكشف سرها ·· ينحط أحيانا فلا يستشعر غير نوازعه الأرضية ونبض الدماء الحارة فى عروقه ، فاذا به كالعبد ، أو اذا به هو نفسه العبد ، مجرد جسد يتشهى ويعيش للمتعة المادية لا يروم سواها ·· ثم يسمو قليلا فاذا به « قمر » الوزير الذى يمثل فى المسرحية العاطفة والقلب والقدرة التى لا تنتهى على الحب والفناء فيمن يحب فناء قريبا من الصوفية ·· فاذا تحرك عقل شهريار وذاق لذة المعرفة ، وقد حدث له ذلك فى المسرحية بفضل قصص شهرزاد وحكاياتها ، تحول الى عقل خالص لا يعرف الراحة ولا الهدوء ، بل أصبح دائم التطلع دائم البحث ، يريد أن يهتدى الى سر « شهرزاد » أو سر الكون فى حقيقة الأمر ·

(٢٥) توفيق الحكيم « أدب الحياة » ، الشركة العربية بالقاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٣ – ١٣٥ ، وقد سبق أن نشر المؤلف المقال نفسه فى كتابه « تحت المصباح الأخضر » ، مكتبة الآداب ، ١٩٤١ ، ص ٧٣ – ٧٨

(٢٦) « شهر زاد » ص ١٦٢ ، ١٦٣
(٢٧) « شهر زاد » ص ٧٧

وهنا نكون قد وصلنا الى نقطة هامة وأساسية فى فكر توفيق الحكيم ، وهى قوة عاطفته الدينية ، ومن السهل أن نهتدى الى بدور هذه العاطفة فى طفولته المبكرة وفى مختلف مراحل حياته ، ويكفى هنا أن نشير الى اهدائه لروايته « عصفور من الشرق » الى حاميته الطاهرة السيدة زينب ٠٠ (٢٨) ثم ننقل بعد ذلك نصا صريحا تحدث فيه توفيق الحكيم عن مسرحياته الفكرية ، ومن بينها « شهرزاد » ، وحدد فيه موقفه الدينى بوضوح تام ، فهو يشير الى هذه المسرحيات قائلا :

«٠٠انما كانت هذه الاساطير والقصص وسيلة لهدف آخر لا غاية في ذاتها ٠٠ فلم يكن الغرض منها مجرد رواية حادثة الكهف أو حكاية ليالى شهر زاد الخ ٠٠ بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصـــة بالانســان ومصيره ٠٠٠ قضية يعتنقها المؤلف ، ويبدو اتجاهها فى هذه الأعمال كلها ٠٠ هذا مالاحظه النقد الأجنبى عندما نشرت ترجمات لعشر من هذه القصص ٠٠ فقد جاء فى صحيفة « النوفيل ليتربر » الباريسية هذه الملاحظة التى تلخص الرأى كله فى عبارة : «هذه المسرحيات العشر على تباينها فى نواحى الالهام ، تكشف عن روح واحد يسيطر على المؤلف هو ذلك الاتجاه الملحوظ عنده دائما الى موضوع خالد ، هو عجز الانسان أمام مصيره » ٠٠ (٢٩)

ثم يعود بعد ذلك ليزيد هـذه الفـكرة وضوحا وتحديدا :

« هذا الموقف من قضية العصر قد وقفته وتأملته، وعرضـت فيه نظرتى باعتبارى شرقيا مسلما ٠٠ فالانسان عندى ليس اله هـذا العالم ٠ وهو ليس وحده فى الوجـود وليس حرا ٠٠٠ ولـكنه يعيش ويريد ويكافح داخـل اطار الارادة الالهية ٠٠ هذه الارادة التى تتجلى للانسـان أحيانا فى صـور غير منظورة من عوائق وقيود ، على الانســان أن يكافح لاجتيازها والتغلب عليها ٠٠ فانبياء الشرق أنفسهم يبعثهم الله ويضع أمامهم العقبات ٠٠ فطريق النبى ليس معبدا ، ولكنه يجاهد فى تبليغ رسالته وسط أشواك من غرائز الناس ٠٠ ان قضية العصر اليوم، وهى التى تقـوم على حرية الانسان سـواء باعتباره فردا أو باعتباره جماعة ، انمـا تتحد وتتلاقى فى أمر واحـد : هو انكار الله ٠٠ وانكار القـوى غير المنظورة التى تؤثر فى مصير الانسان ٠٠ وهذا مالم أسلم به عقلا وايمانا٠٠٠» (٣٠)

وعلى أساس هذا الموقف الدينى الواضـح نعود لنستانف نظرتنا فى مصير « شهريار » فى مسرحية « شـهر زاد » ٠٠ لقد اجتاز مرحلة الحيوانية الى العاطفية ، ثم تجاوزهما معا الى مرحلة الفكر الخالص والسـعى الملح الذى لا يهـدأ لمعرفة سر الـكون والطبيعة ٠٠ لقد كفر بجسده وعاطفته وأصبح عقلا خالصا يريد أن يعرف ويتـحرى وينقب ويفهم كل شئ ٠٠ فخرج بذلك – على حد تعبيره – عن نطاق آدميته(٣١) ٠

لقد بدأ بالتحرر من جسده :

«أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ٠٠ وأنطلق، وأنطلق» ٠ (٣٢)

« لن أعود الى جسدك الجميل ٠٠٠ لن يسكرنى ريق ثغرك ونفـح شـعـرك وضمات ذراعيك ٠٠٠ شـبعت من الاجساد ! شـبعت من الاجساد ! ٠ شبعت من الاجساد !٠٠٠» (٣٣)

ثم مالبث أن تحرر من قلبه وعاطفته أيضا :

« انى براء من الآدمية ٠٠٠ براء من القلب ٠٠٠ لا أريد أن أشعر ٠٠٠ أريد أن أعرف ٠٠٠» (٣٤)

ثم اذا به قد « هجر الأرض ولم يبلـغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء» (٣٥) على حد تعبير «شهر زاد» ٠٠ لقد خرج على نواميس الكون ، وظن نفسه وحيدا فى الوجود ، وتنكر لجسده وعواطفه ، فاصبح بذلك من الهالكين ٠٠ وتلك هى مأساته ، أو مأساة العقل الانسانى حين يبلغ منه الغرور كل مبلغ فيظن نفسـه وحيدا فى الـكون ، قادرا على السيطرة عليه ، وحل كل ألغـازه وأسراره ، حتى ليخاطبه قائلا :

« أنت ماخلقـت الا لى ٠٠٠ أنا كل شئ ٠٠٠ وأنت لا شئ » (٣٦)

، « أنا فى أوج العقل والمعرفة » (٣٧)

---

(٢٨) توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» ، كتاب الهلال ، ١٩٥٧ ، ص ٧

(٢٩) توفيق الحكيم : « فن الأدب » مكتبة الاداب ، ص ٣١٠

(٣٠) « فن الادب » ص ٣١٤

(٣١) «شهر زاد » ص ٦٩

(٣٢) «شهر زاد » ص ٩٠

(٣٣) « شهر زاد » ص ٩٩

(٣٤) « شهر زاد » ص ٦٩

(٣٥) «شهر زاد » ص ١٢٢

(٣٦) « شهر زاد » ص ٩٠

(٣٧) «شهر زاد » ص ٦١

فى حين تقول له شهر زاد :

«كنت أحسبك قد جاوزت طور الطفولة ..»(٣٨)

« أيها الطفل الذى أتعبه اللعب .. » (٣٩)

« مسكين هذا الانســـان ... لو يعلم كم أرثى له ! » (٤٠)

فاذا ظل ماضيا فى غيه وضلاله ، ولم تجد معه محاولات «شهر زاد» ، أو أمه الطبيعة ، لاعادته الى الأرض ، والى واقعه الانسانى الخاضع لنواميسها ، لم يعد أمامها سوى أن تتخلص منه ، أو تنزعه كما نزعت «شهر زاد» شعرتها البيضاء ..

هذا الصراع بين الانســان والكون صراع قـديم وجد منذ وجد الانسان على وجه الارض ، واتخـذ أشكالا عديدة متنوعة ، منهـا الدينى الاسطورى ، ومنهـا الفنى فى شكل رقصـات بدائية ترتبـط بالمعتقدات الغيبية عنـد الانسـان فى فجر وعيه ، ومنهـا الـكشوف العلميـة والتعبيـرات الفنية والتكنولوجية المختلفة حين ارتقى الانســان وعرف الحضارة وجاوز عهد الطفولة ..

وتوفيق الحكيم متنبه الى قيام هذا الصراع ، بل لعله قائم داخل كيانه نفسه ، فقد عبر عنه تعبيرات مختلفة ، بعضها فنى مثـل مسرحية « شهر زاد » ومسرحية « ياطالع الشـجرة » ، وبعضهـا الآخر تقريرى مباشر مثل قوله :

« .. هذا فرض قائم على حسن الظن بالانسان.. وعلى انه يستطيع بنفسه آخر الامر أن يسيطر على نزعاته ونزواته .. وانه فى امكانه أن يحل محل « الطبيعة » فى تنظيم ملكاته .. ولكن هنالك فرضا آخر يقوم على عجزه واخفاقه(٤١) ... هنا لا نرى مناصا من تدخل (الطبيعة) ... هـذه الأم اليقظة الصابرة لا يمكن أن يبلغ بها التغاضى والتسامح حد الاهمال ... فهى ما تكاد تلمح العبث من طفلها قد انتهى الى الحد الذى يفسد النواميس.. حتى تنهض مسرعة اليه تمسك زمام الأمر بيديها .. لتقر النظام فى نصابه بطرائقهـا ، وتعيد التـوازن الى حاله بأساليبها .. » (٤٢)

---

(٣٨) «شهر زاد » ص ٦٠

(٣٩) «شهر زاد » ص ٨٢

(٤٠) «شهر زاد » ص ١٠٢

(٤١) وهو الفرض الذى يعتنقه الحكيم كما اسفنا .

(٤٢) « فن الأدب » ص ٢٨٥ و ٢٨٦ .

أننا نحس مع هذه السطور وكأن الكاتب يصف المصير الذى آل اليه « شـــهريار » فى صراعة مـع «شهرزاد» ، أو أمه الطبيعة التى طالما دللته ووسدته حجرها ووصفته بطفلها، وحاولت التخفيف من غلواء غروره وهدايته ورده الى طبيعته البشرية ، فلم توفق فى كل محاولاتها ..

لقد اضطررنا فى محاولتنا توضيح البناء الفكرى للمسرحية الى التغـاضى عن كثـير من التفصيلات والخطوط الجانبية فيها ، فبدأ تطور شهريار بين مراحله الثلاثة جامدا وآليا ، وان كان فى الحقيقة غير ذلك ، فقـد تطور شهريار فى المسرحية تطورا ديناميكيا مرنا شأن كل تطور انســانى ، قبـل أن يثبت ويجمد عند موقفه الأخير .. فبعد أن أصبح فكرا خالصا ، نراه فى لحظات يضعف أمام حنان « شهر زاد » فيرتد الى مرحلة القلب والعـاطفة ، ويناشدها أن تحدثه عن حبها له(٤٣) ، فلا تملك شهر زاد الا أن تتهكم به :

« أراك قد عدت الى القلب والحب . » (٤٤)

ويزيد فيطالبها بأن تنشده شـعرا وتقص عليه قصـة من قصصها (٤٥) ، وتغنيه أغنية ، فيؤكد بذلك كله نكوصه عن مرحلة العقـل والمعرفة الى مرحلة العـاطفة التى تتسم بالحب والفن وهما لغة القلب .

وفى هذا الموقف نفسه ، وفى مواقف أخرى نرى «شهريار» ، رمز العقـل الخالص ينكص الى المرحلة الأولى فيشـتهى « شهر زاد » ويتغزل فى جسدها الفضى الجميل .. (٤٦)

هـذا التذبذب بين مختلف النوازع الانسانية ، نلمسه كذلك فى « قمر » رمز القلب والعاطفـة فى المسرحية ، انه يفنى فى حب «شهر زاد» فناء صوفيا كما أسلفنا ، ولكنه فى لحظات عـابرة يشتهيها ، ولا يســتطيع أن يفصـل بين حبه الروحى وحبه الجسدى لها ، والى هذه الحقيقة يشير « شهريار » فى خاتمة المنظر السادس حين يقول له :

« قمر .. أحقيقة أنت تحبها ؟ أنت واهم ايهـا المسكين ! أنت لاتحبها .. (يشير الى جسم قمر) بل هذا الذى يحبها . » (٤٧)

---

(٤٣) « شهر زاد » ص ٨١

(٤٤) «شهر زاد » ص ٨١

(٤٥) «شهر زاد » ص ٨١

(٤٦) « شهر زاد » ص ٨٢

(٤٧) «شهر زاد » ص ١٤٨

وفى موقف آخر نرى « قمر » وقد أصيب بعدوى المعرفة من الملك ، فاذا به حريص هو الآخر على معرفة سر « شهرزاد » (٤٨) ، يريد أن يعرف « ماتحوى من معان وأسرار هاتان العينان الصافيتان صفاء هذا الماء » (٤٩)

وفى اعتقادى أن هذا التأرجح بين مختلف المراحل من أهم عناصر بعد المسرحية عن الجمود والجفاف الذى تتعرض له عادة أمثال هذه المسرحيات الفكرية، وان كانت هناك عناصر أخرى ساعدت على ذلك .

(٣)

رمزية واضحة

كل هذه المعانى والرموز التى تحدثنا عنها واضحة أشد الوضوح فى المسرحية ، بحيث يكاد ينطق كل سطر فيها ، كما أسلفنا ، بمضمونها الفكرى ، وبالمدلول الرمزى لكل من شخصياتها .

وفى هذا يقول عبد الرحمن صدقى :

« ولئن كان المؤلف قد نحا نحو الرمزيين فى قصته ، فانه لم يصنع من رموزه فيها — مثل بعضهم — لغزا مغلقا ولا شبه مغلق — بل لم يهن عليه أن يترك رمزا من رموزها — على قرب منالها وقلة تعويصها — لفطنة القراء وبخاصة الذين ألفوا هذا النوع من التآليف الغربية ليستنبطوها استنباطا ، بل آثر أن ينص على تفسيرها نصا فى ظاهر سطوره أثناء الحوار ، فلم يدع لأحد دون فهمها على وجهها الصحيح عذرا قائما أو حجة مقبولة . » (٥٠)

لذلك فقد دهشت حينما وجدت توفيق الحكيم يقول فى مستهل الطبعة الثالثة من المسرحية مبررا نشره لترجمة مقدمة الطبعة الفرنسية :

« لعل القارىء يتخذ منها للقصة مفتاحا يجنبه التوه فى مسالكها الوعرة ، وان كنت أرى لكل قارىء أن يذهب فى فهمها ماشاء من مذاهب ، وان ينطلق حرا بين مناظرها يشاهدها على الصورة التى تبدو له .. » (٥١)

ثم اذا بالمقدمة المترجمة ، وقد كتبها « جورج ليكونت » عضو الأكاديمية الفرنسية تعمم ولا تخصص ، وتقول عن « شهرزاد » :

« .. ليكن لها وجه المرأة ، أو وجه الحظ ، أو وجه العلم ، أو وجه المجد ، فلن تكون شيئا آخر غير القمة البراقة التى تتجه اليها وتتهالك عليها مطامع الانسان ، والواحة التى تلهب ظمأه دائما ولا تطفئه أبدا ، والموضع الذى لاظل للرحمة فيه ، حيث يتلاقى أمله الرغيب ووهمه المتبدد ، وكلاهما وفى للآخر .. ذلك الوفاء الفاجع المحزن ! .. » (٥٢)

لقد نظر « ليكونت » — فيما يبدو — الى المسرحية نظرته الى المسرحيات الرمزية التى عرفها فى الأدب الأوربى حيث يتعقد البناء ، وتغمض الرموز ، وتتداخل مقومات الشخصيات ، بحيث تحتمل الشخصية أكثر من رمز وأكثر من تفسير . ولكن هذه النظرةلاتنطبق أبداعلى بناءمسرحية «شهرزاد» البسيط الشفاف حيث كل شىء يكشف عن كل شىء ، وحيث كل شىء واضح محدد لايحتمل سوى تأويل واحد .

وقد قرر توفيق الحكيم أكثر من مرة أن الصراع فى مسرحية « شهرزاد » هو صراع الانسان ضد قيود المكان ، ومن ذلك قوله :

« .. أهل الكهف .. انها صورة ضئيلة وصدى خافت لتلك المبارزة بين « الزمن والانسان » ، وفى قصتى « شهرزاد » صورة أخرى للمبارزة بين « الانسان والمكان » .. » (٥٣)

« ان مصير الانسان مرتبط بأرضه تمام الارتباط .. فالقوة الخفية الأخرى التى تسمى « المكان » — المكان المادى أو المعنوى — لها قبضتها القوية على كيان الانسان .. وهذا هو محور مسرحية « شهرزاد » .. لقد أراد الانسان فى فى هذه المسرحية أن يتخلص من الأرض ليبلغ السماء ، فظل معلقا بين الأرض والسماء ..»(٥٤)

فترتب على ذلك أن اتجهت معظم الأبحاث والدراسات هذه الوجهة فى تفسير المسرحية ، وعندى أن مثل هذا التفسير يقلل من قيمة المسرحية، ويفقد مضمونها كثيرا من عموميته وشموله واتساع آفاقه ، فضلا عن أنه يتغافل عن حقيقة واقعية

---

(٤٨) « شهر زاد » ص ٤٣
(٤٩) « شهر زاد » ص ٥٦
(٥٠) مجلة « الكتاب العربى » ، العدد الأول ، ص ٥٢
(٥١) مقدمة « شهر زاد » ص ٧
(٥٢) مقدمة « شهر زاد » ص ٩
(٥٣) « تحت شمس الفكر » ص ١٠٩
(٥٤) « فن الأدب » ص ٢١٥

مؤكدة ، وهى أنه لاوجود للمكان بغير زمان ، كما أنه لاوجود للزمان بغير مكان • وقد تنبه الى هذه الحقيقة الأخيرة الدكتور عز الدين اسماعيل فقال :

« غير أن الحقيقة أن الزمان غير منفصل عن المكان ، وأن قضية الانسان لاتختلف اذا قلنا انه فى صراع مع الزمان أو المكان ، على أساس ان نفهم من الزمان : الزمان المكانى ومن المكان : المكان الزمانى •

وقد أدرك هذه الحقيقة الفيلسوف والشاعر ، الفيلسوف بتفكيره والشاعر بتجربته •

أدركها وأكدها « الكسندر » (٥٥) حين قال : « ان قليلا من النظر المتأمل يكفى لبيان كيف أنهما (أى الزمان والمكان) يعتمد الواحد منهما على الآخر ، ومن ثم فليس هناك مكان بلا زمان كما ليس هناك زمان بلا مكان، تماما كما أن الحياة لاتقوم بغير جسم ، والجسم لايستطيع أن يؤدى وظيفته من حيث هو جسم حى دون الحياة ، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زمانى والزمان مكانى •• » (٥٦)

ورغم هذا التحديد العلمي الواضح ، فان الدكتور عز الدين اسماعيل مايلبث أن يقبل تفسير الصراع فى مسرحية « شهرزاد » على أنه يمثل « قضية المكان فى حياة الانسان باعتبار أن المؤلف قد جعل لها المكان الأول » وهو اذ يصنع ذلك عن وعى يكشف لنا عن «منهج تحليل تصلح فيه النتائج بالقياس الى التحليل ولا تصح بالنسبة للواقع •• » (٥٧)

ونحن لانختلف مع من أخذوا بهذا التفسير فى أن توفيق الحكيم قد ركز فى المسرحية بالفعل على ضيق شهريار بقيوده المكانية ، وأشار الى أن سعيه الحثيث للخلاص منها هو الذى صنع مأساته، فضلا عما سبق أن أشرنا اليه من تصريحات للمؤلف نفسه تؤيدهم فيما ذهبوا اليه ، ولكن هذا التركيز فى المسرحية لايتضح الا من خلال بعض عبارات الحوار ، وحدث واحد هو محاولة شهريار الطواف فى أقاصى الأرض الى غير عودة،أما موضوع الصراع الرئيسى فيتمثل فى علاقته بشهرزاد ، وحرصه الشديد على معرفة سرها ، فاذا كانت شهرزاد هى الطبيعة كما أكد نص المسرحية وأحداثها فى مواضع كثيرة ، فلا يبقى بعد ذلك مجال للقول بان القضية الرئيسية فى المسرحية هى قضية المكان ، اذ ان المكان كما أسلفنا لاوجود له بغير زمان •• فحتى لو سلمنا بصحة هذا الرأى لكان معناه أن صراع « شهريار » فى المسرحية ضد المكان والزمان معا لأنه لايمكن أن يكون ضد المكان وحده كما وضح وهل فى الوجود شىء آخر – باستثناء الانسان – غير الزمان والمكان ؟ •• فكأن صراع الانسان مع المكان ليس فى حقيقة الأمر سوى صراعه مع الطبيعة أو الوجود •• وحينئذ يستقيم المضمون الذى قلنا به من قبل ، وهو أن المسرحية ليست سوى مأساة عجز العقل الانسانى أمام الطبيعة ، أو مأساة الانسان فى مواجهة الكون بشكل عام •

وهناك صراع جانبى لابد من الاشارة اليه لأنه يمثل موضوعا رئيسيا من الموضوعات الأساسية فى مسرح توفيق الحكيم ، بل فى أدبه وتفكيره بشكل عام ، وهو ذلك الصراع الخالد بين العقل والقلب ، وهو يتمثل هنا فى علاقة « شهريار » رمز العقل ، « بقمر » رمز القلب والعاطفة ، وان كانا هما الاثنان ، ومعهما العبد ، ليسوا الا قوى الانسان ونوازعه المتصارعة داخل ذاته •• وفى هذا يقول توفيق الحكيم :

« •• هذا التعادل واختلاله بين العقل والقلب فى اطار مشكلة الزمن كان موضوع مسرحيتى « أهل الكهف » • كما أن هذا التعادل أيضا واختلاله بين الفكر المطلق ممثلا فى « شهريار » والايمان العاطفى ممثلا فى « قمر » متحركا فى مشكلة المكان ودورته كان موضوع مسرحيتى « شهرزاد » •• » (٥٨)

وتوفيق الحكيم بطبيعته أقرب الى الانتصار للقلب فى صراعه ضد العقل ، رغم مانعرفه عنه من ميوله الفكرية والعقلية ، فهو يؤمن ايمانا عميقا بأن أشياء كثيرة يدركها الانسان بقلبه ولا يستطيع أن يعيها بعقله ، وفى ذلك يقول على لسان « شهرزاد » :

« يقال أن رجلا بقلبه قد يصل الى مالا يصل اليه آخر بعقله •• » (٥٩)

---

(٥٥) S. Alexander فى كتابه Time and Space

(٥٦) الدكتور عز الدين اسماعيل : « قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر » ، دار الفكر العربى (الألف كتاب) ، ص ٢٥١ ، ٢٥٢ •

(٥٧) المصدر السابق : ص ٢٥٤

(٥٨) « التعادلية » ص ٢٧

(٥٩) « شهر زاد » ص ١٠٠

(٤)

تجربة ذاتية

هل معنى هذا التفسير الرمزى للمسرحية أن « شهريار » فيها ليس رجلا لأنه يرمز للعقل ، وان « شهرزاد » ليست امرأة لأنها ترمز للكون كما قلنا ؟ ! ..

الواقع أنهما رجل وامرأة قبل أن يكونا رمزين ، وتوفيق الحكيم لم يخترعهما ليرمزا لهذين المعنيين المجردين الا لان فيهما صفات ، باعتبارهما رجلا وامرأة ، تصلح لتجسيد هذين المعنيين ، وابراز الصراع بينهما .. من هذه الصفات ماهو متصل بأصل الأسطورة ، ومنها ، وهو الأغلب ، ماهو متصل بتجارب توفيق الحكيم الذاتية وتكوينه النفسى المترسب منذ الطفولة وخلال علاقاته المختلفة بالجنس الآخر .

بل اننا لا نغالى ، ولا نخرج على طبيعة البحث الموضوعية ، حين نزعم أن « شهريار » ليس رجلا آخر سوى توفيق الحكيم نفسه ، وان « شهر زاد » ، كامرأة ، هى حصاد تجارية العاطفية منذ الطفولة ، وبصفة خاصة تجربته الاخيرة السابقة على كتابة المسرحية مع « ايما دوران » عاملة شباك مسرح الأوديون بباريس ، وقد صور علاقته بها فى روايته « عصفور من الشرق » ، وتمثيلية « أمام شباك التذاكر » .

هذا الجانب الذاتى من المسرحية لم يكد يلتفت أحد من النقاد باستثناء المرحوم اسماعيل أدهم فى اشارتين سريعتين ، (٦٠) بالرغم من أن توفيق الحكيم قرر هذه الحقيقة بنفسه ، وبوضوح تام ، فى أكثر من موضع :

«ان قصتى شهر زاد مقتبسة من ألف ليلة وليلة فمنذا يقول بأن حوادثها وقعت لى ؟ .. ومع ذلك فليست فيها عاطفة واحدة لم أحسها يوما .. أو لن أحسها يوما . » (٦١)

« ... انى يوم صورت «شهريار» فى قصتى لم يخطر لى على بال أنى أصور نفسى . شهريار مع ذلك كان أوفر حظا منى . فقد كانت الى جانبه شهرزاد تجاهد جهاد الجبابرة كى تصلح فى طبيعته الخلل وتعيد التوازن الانسانى الى كيانه المضطرب .. ليست لى شهر زاد .. انى وحيد أتألم أحيانا آلاما لايعرفها الآدميون . وليست هنالك عين تستطيع أن ترى هذه الآلام ... » (٦٢)

وفى مقطوعة « أمام حوض المرمر » التى نشرها لاول مرة عام ١٩٣٤ (٦٣) ، وهو نفس العام التى صدرت فيه الطبعة الأولى من مسرحية « شهر زاد » نجد توفيق الحكيم يدير حوارا بينه وبين « شهر زاد » و « قمر » ويتخذ فى هذا الحوار موقفا شبيها بموقف « شهريار » ، حتى لنجد شهر زاد تقول له : « ما أنت الا شبح شهريار ! » (٦٤)

وكذلك فى مقطوعة «فى مونمارتر : الشاعر» (٦٥) نجده يقارن بين أثر مونمارتر عليه وبين تأثير شهرزاد على شهريار ، فيقول :

« ان الملك شهريار الذى استمتع طول حياته السابقة بالنساء وباللذة الجسدية كاد يقتله الملل ، فصار يقتل كل امرأة بعد ليلة واحدة . حتى جاءته شهرزاد فكشفت له عن اللذة الروحية فاذا هو ينقلب انسانا يعشق كل ما هو روح ويمقت كل ما هو مادة واذا هو يصيح كلما عرضت له المادة :

« شبعت من الأجساد .. شبعت من الأجساد ! » هذه الصيحة انطلقت من فمى يوما .. كما انطلقت من فم كل فنان فى مونمارتر . أرأيت كيف أن مونمارتر هى فى حقيقتها مملكة الروح لا مملكة المادة ! » (٦٦) .

كل ذلك يؤكد أن توفيق الحكيم قد صدر فى مسرحية « شهرزاد » عن تجربة ذاتية ، هى على وجه التجديد تجربته الفكرية والعاطفية التى عاشها فى باريس ، وهى تجربة فكرية خصبة اتسمت بالحيرة الشديدة والنهم العقلى الذى لا يعرف الرى ، والبحث المتصل الملح عن حقيقة شخصيته وأسلوبه الفنى المتميز وسط ذلك السيل المصطرع من المذاهب والأفكار الذى وجد نفسه غارقا فيه لأذنيه خلال فترة اقامته بباريس .

---

(٦٠) اسماعيل : توفيق الحكيم ص ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٣

(٦١) « تحت المصباح الأخضر » ص ١٢٥

(٦٢) « من البرج العاجى » ص ٦٤ ، ٦٥

(٦٣) « مجلة الرسالة » العدد ٥٥ فى ١٩٣٤/٧/٢٣

(٦٤) مدرسة الشيطان ص ٨٤

(٦٥) نشرها أولا فى كتاب « أهل الفن » (١٩٣٤) ثم أعاد نشرها بعد ذلك فى كتابه « تحت المصباح الأخضر » بعنوا «شهرزاد فى مونمارتر » ص ٤٨ — ٧٢

(٦٦) « أهل الكهف » ، ص ١٣١ ، ١٣٢

«وشهريار» فى المسرحية هو تجسيد واضح لهذا الجانب الفكرى من تجربة توفيق الحكيم فى باريس ، بل انه ليصور بعض الخصائص النفسية الأصيلة فى تكوين خالقه ومؤلفه ، مثل هذا التحرر الكامل من كل القيود والتبعات تحررا يكاد يخرجه من كيـــانه الآدمى ويسبب له آلاما لاحد لها • (٦٧) ومثل ذلك القلق الدائم الذى لايبارح توفيق الحــكيم دون أن يعرف له سرا :

« ••• وشفيت عن الحمى ، لكن داء آخر بدأ ينمو عندى بنمو العقل : انه القلق ••• لم أســتطع منه فكاكا طول عمـــرى ، انى فى حالة قلق دائم طول حياتى • حتى عندما لا أجد مبررا لأى قلق ، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء نفسه • هذا القلق الروحى والفكرى لا ينتهى عندى أبدا ولا يهدأ • أنى سجينه سجن الأبد ••• ولا أدرى له تعليلا ••• » (٦٨) •

ومن هذه الناحية يعتبر « شهريار » أقرب أبطال توفيق الحكيم الى تكوينه النفسى والفكرى •

والمسرحية تعرض كذلك جوانب من تجربة توفيق الحكيم العاطفية ، وتصور ، الى حد كبير ، موقفه من المرأة بشكل عام • فمنذ طفولته وصباه البـــاكر وعلاقاته بالمرأة تتسم بالغموض والأسرار ، بحيث أصبح يرفض العلاقات الواضحة الكاملة • ويصرح بأنه يظل يحب المرأة ما دامت بعيدة تعيش فى خياله أكثر مما تحيا الى جواره وان قربها سرعان ما يزهده فيهـــا وينفره منها ، لان هذا القرب يفقـــدها كل ما يحيط بها من غموض وأسرار •

فلقد ترسب فى ذهنه منذ علاقاته المبكرة بوالدته ، والأسطى حميدة ، و « سنية » ، ان المرأة شيء مهيب مهول لا يســمح لرجل بالاقتراب منه والكشف عن أسراره وخباياه ، وعلىهذا الأساس قامتكل علاقاته العاطفية ، ولذلك اقترنت فى ذهنه بالطبيعة :

« خيل الى أنى اكتشفت حقيقة علمية •• وهل من الضرورى أن يكون الانسان عالما طبيعيا أو كيمائيا أو فلكيا لتكشف له الطبيعة عفوا عن سر من أسرارها ! ان الطبيعة امرأة قد يحلو لها أن تنزع نقابها أمام من من لايعنيه أمرها •• وتتحفظ وتتمنع على من يجرى خلفها ويقفو أثرها •• » (٦٩)

ويزداد الأمر وضـــوحا وتحديدا حين يتحدث عن



علاقته العاطفية العميقة بعـــاملة شـــباك التذاكر « ايما دوران » ، فاذا به يقرن بينها وبين الطبيعة ، وبين جوهر الحب وجوهر الوجود •

«انى لم ازل أحب «أيما» لأنها شيء بعيد.. غير موجود فى كل وقت •• يصل الى غناؤها من نافذتها كأنه شعاع يأتينى من بعيد • انهـــا أعطتنى بعض أسرار نفسها وجسمها ولكنها مع ذلك ليســـت فى يدى • شأنها شأن الطبيعة التى تعطينا وتســتعصى علينا • ان الحب قصة لايجب أن تنتهى • قصـــة « ايمان » مستمرة لاتريد أن تنتهى • ان الحب مسألة رياضية لم تحل • ان جوهر الحبمثل جوهر الوجود لابد أن يكون فيه ذلك الذى يسمونه « المجهول » أو « المطلق » أن حمى الحب عنـــدى هى نوع من حمى «المعرفة» واستكشاف المجهول والجرى وراء المطلق •• ماذا يكون حال الوجود لو أن الله قذف فى وجوهنا نحن الآدميين بتلك المعرفة أو ذلك المطلق الذى نقضى حياتنا نجرى وراءه ؟! لاأستطيعتصور الحياة يومئذ • انها ولا شك لو بقيت بعد ذلك لصارت شيئا خاليا من كل جمال وفكر وعاطفة • فكل مانسميه جمالا

(٦٧) « من البرج العاجى » ص ٦٢-٦٦
(٦٨) « سجن العمر » ص ٧٦
(٦٩) « فن الادب » ص ٩١٠

وفكرا وشعورا ليس الا قبسات النور التي تخرج أثناء جهادنا وكدنا وجرينا خلف المطلق والمجهول» (٧٠) .

اذا تذكرنا ان هذا الحديث ورد في احدى رسائل توفيق الحكيم الشخصية أدركنا مقدار صدقه في تصوير نظرته الى المرأة والحب ، وهى نظرة تتفق الى أبعد حد مع البناء العاطفى والفكرى لمسرحيته « شهرزاد » فاذا كان شهريار هو توفيق الحكيم في قلقه الدائم وبحثه الفكرى المتصل .. فان شهرزاد فيها هى الاخرى ملامح كثيرة من « ايما دوران » التى شبهها فى هذا النص الهام بالطبيعة « تعطينا وتستعصى علينا » .. بل ان مضمون هذه العبارة نفسها قد ورد على لسان شهريار فى المسرحية وهو يصف الطبيعة ويقارنها بشهرزاد قائلا :

« هى أيضا تفعل هذا .. تبدى لنا حسنها ، وتحجب عنا سرها » . (٧١)

وهذا الصمت الذى تتدثر به الطبيعة، أو شهرزاد، وكان السبب فى حيرة شهريار وعذابه ، نجد له نظيرا فى موقف عصيب عاشه توفيق الحكيم مع فتاته ايما ، وترك فى نفسه أثرا داميا رهيبا ، فجسده فى مسرحيته « شهرزاد » ، ثم عاد بعد ذلك وخلق منه مشهدا غريبا ناجحا فى مسرحيته «ياطالع الشجرة» وقد صور توفيق الحكيم هذا الموقف العصيب فى روايته « عصفور من الشرق » التى تحكى تجربته العاطفية والفكرية فى باريس .

كان جالسا فى أحد المطاعم مع فتاته يداعبها وتداعبه ، وفجأة ظهر شاب فرنسى جميل الطلعة ، ما كادت تراه الفتاة حتى انقلب فيها كل شىء رأسا على عقب ... « وجلس الشاب الى خوان قريب ووجهه فى وجه الفتاة . لكنه أطرق وجعل كأنه لا ينظر اليها ، ووضع عينيه فى «قائمة» الطعام ..

وأطرقت « سوزى » (٧٢) كذلك . وكانت قد فرغت من الأكل فلم تدر ماذا تصنع ، وقلق «محسن» فسألها :

ـ ماذا دهاك ؟

فلم تجبه ، ولم تلتفت اليه ، وأومأت الى غلام المطعم فاقترب منها ، فقالت له :

ـ مجلة « الالستراسيون » من فضلك !

فأسرع الخادم وأحضر اليها الصحيفة المصورة التى طلبتها ، فتناولتها ونشرتها بين يديها ، وجعلت تتأمل صورها فى **صمت** كأنها غير حافلة بوجود « محسن » الى جوارها ، وأحس الفتى منها ذلك ، فغلى الدم فى رأسه وقال لها بصوت هامس يقطر مرارة .

ـ أهذا هو صاحبك « هنرى » ؟

فلم تجب ، فمضى يقول :

ـ لماذا تسكتين عن الحديث معى ؟

فلم تجب ، فقال :

ـ أريد أن أعرف معنى اهتمامك الآن فجأة بهذه المجلة وهذه الصور ؟!

فلم تجب ، فقال :

ـ تريدين أن تفهميه فى بساطة أنى انسان لا خطر له عندك ، وانك لا تتناولين معى العشاء عن رغبة أو سرور ؟! ..

فلم تجب ، فقال ذاهب الصبر :

ـ وبعد ؟.. الا تقولين كلمة ؟.. لقد قضى الأمر اذن ، ولم أعد بغيتك العزيز ؟ وأنت ماعدت تحرصين على شهيتى للطعام أو الشراب ، والاقبال على أن تحدثينى كما كنت الآن تفعلين ؟!

فلم تجب ، ولم ترفع رأسها ، ومضت تقلب الصور ، فقال فى غضب مكتوم ساخر :

ـ ثقى أن خليلك قد اقتنع الآن كل الاقتناع أنك تفضلين قتل الوقت بمطالعة المجلة ، على الحديث مع مثلى ! .. نعم لقد فهم الآن أنى لا أساوى شيئا فى نظرك !

فلم تقل شيئا ، فقال :

ـ لعلك تريدين أن يفهم أكثر من ذلك ، فيرى أنى لست أكثر من معجب مفتون ، من أولئك المغفلين الأجانب ، الذين ينفقون على الغانيات ويتقبلون فى رضا اعراضهن واهمالهن وازدراءهن ! ..

فلم تجب ولم تتحرك ، فقال :

ـ انك تحمليننى من الاذلال مالا أطيق ! .. نعم ينبغى ان أقول لك : ان ما تصنعين بى الآن لكثير، وليس الذى يعنينى من الأمر هذا الحب الهائل، الذى ظهر فجأة الساعة فسحرك ، وجعل منك تمثالا من الشمع ، فانت حرة فى شئون عواطفك ، ولا يدفعنى الى هذا الكلام الم او غيرة ... حقيقة

(٧٠) « زهرة العمر »
(٧١) « شهر زاد » ص ٨٧
(٧٢) هى نفسها عاملة شباك تذاكر مسرح « الاوديون » « ايما دوران » . وقد اسماها « سوزان » في الرواية

ان حالى الآن لا تدعو الى الاغتباط والارتيـاح ، ولكنى انا ايضا حر فى شئون عواطفى ! ... ما أسألك عنه الساعة هو ان تفكرى قليـلا فى امر موقفى ، وأن تنقـذى على الأقل المظـاهر ، وأن تعامليني فى شيء من البروالكرم ، والا تجعليني ذليلا أمام حبيبك أو خليلك ، الا اذا كنت تقصدين ذلك ، وكان هذا هو السبيل الذى ترتفعين به فى نظره ، وتصلين به الى عنايته وحسن التفاته ... وبعد ؟ الا تقولين شيئا ؟ . امصرة انت على هذا الصمت المهين ؟ .. اذن ... ليس فى وسعى الآن مع الأسف العميق الا ان ..

واومأ الى الخادم فجاء ودفع اليه سريعا قيمة « الحساب » كله ، ثم نهض قائلا :

ــ وداعا ... ياسيدتى ! ..

ومضى على عجل دون ان ينظر اليها ، وخرج من المطعم ، خروج آدم من الجنة ! .. » (٧٣)

ولقد ظل « شهريار » يلقى هو الآخر الاسئلة على « شهرزاد » حينا ، وعلى الوجود نفسه حينا آخر ،دون ان يلقى جوابا لا منه ولا منها ، فلما يئس انصرف عنهـا الى غير عـودة قائلا : « وداعا اذن ياشهرزاد ! »

وهكذا التحمت المراة بالطبيعة فى ذهن الحكيم، كما التحمت علاقته العاطفية الشـخصية بالبناء الفكرى الرمزى للمسرحية ، فكان هذا الالتحام من اهم اسباب الحرارة التى تنبض بها سطورها ، والشاعرية التى يفيض بها حوارها .

واذا كانت الطبيعة قد اقترنت فى ذهن الحكيم بالمراة ،فان هـذه الفـكرة ليست وليدة تجاربه الذاتية وحدها ، فمن قديم والمراة ترمز لدى بعض الشعوب البدائية للحياة والخصب والتـجدد ، وقد اتخذتها بعض هذه الشعوب معبودا بهذا المعنى ، و « ايزيس » فى الأساطير المصرية القديمة من اهم صفاتها انها واهبة الحياة ومجـددتها ، ولذلك فقد وضع الحكيم كلمة لها على صفحة العنوان كما أشرنا من قبل، وذكرها مرة أخرى فى صلب المسرحيةحيث نرى « شهريار » يذكر « قمر » بصيحته التى دهت الجميع امام صورة « ايزيس » فى مصر ، وان كان « شـــهريار » نفســه هـو الذى لاحظ الشبه بينها وبين « شهرزاد » .. (٧٤)

ولقد شبه توفيق الحكيم من قبل حبيبة صباه « سنية » بايزيس ايضـا (٧٥) ، فكأن المراة قـد تجسدت فى نظره فى صورة هذا الرمز الخالد ، يرى ملامحه فى كل امرأة يحبها ، أو يتعلق بهـا ، أو يرى فيها مثلا أعلى جديرا بالتخليد ..

« ايزيس المرأة والالهـة هى التى بعثت زوجهـا « أوزيريس » بعد موته ، وأعادت اليه الحياة ، تلك اسطورة مصر الخالدة .

وشهرزاد .. المراة والالهة (فى نظرى) هى التى بعثت زوجهـا « شهريار » بعـد مـوت نفسه ، واعادت اليه .. « انسانيته » .. الحياة .

الملك الوحشى الذى كانت تقـدم اليه كل ليلة امراة ليقتلها فى الصباح ، من حديث شـهرزاد تعلم ، وفى قصصـها تثقف ، وعادت له نفس .

شهرزاد هى استمرار شخصية « ايزيس » . لهذا كان شعورى دائما أن كتاب «الف ليلة وليلة» هو فى جوهرة مصرى عريق .

« بوذا » الرجل والاله خلا الى نفسه اربعين يوما تحت الشـجرة المقدسة ، ليخرج للناس الحكمة فيريهم النور .

و « بيدبا » الرجل والاله (فى نظرى) خلا الى نفسه ليخرج كتاب الحكمة لدبشليم الملك الوحش .. « فيريه النور » .

فى مصر هى المراة . وفى الهند هو الرجل . وفى مصر البعث على يد المراة .

تحت تأثير هـــذه الخـــواطر كتبت رواياتى « شهرزاد » و « أهل الكهف » و « الملهمة أو الخروج من الجنة » ..

وتحت تأثير افتتانى بايزيس رسمت أشـخاص بطلاتى « شهرزاد » و « بريسكا » و « عنان » كلواحدة منهن ليست سوى « ايزيس » فى رداء جديد ! » (٧٦)

(٥)

مؤثرات أوربية

وحديثنـا عن الجانب الذاتى فى مسرحيـة «شهرزاد» لايعنى بحال انه الباعث الوحيد على كتابتها ، أو ان التجربة الشخصية هى العنصر الوحيد الذى استلهمه توفيق الحكيم فى المسرحية،

(٧٣) « عصفور من الشرق » ص ١٣٧ــ١٣٩
(٧٤) « شهر زاد » ص ١٢٤
(٧٥) « عودة الروح » ص ١٤٤
(٧٦) « تحت المصباح الاخضر » ص ١٩٥ــ١٩٧



لأن مثل هذه التجربة الذاتية لا يمكن أن توحى بعمل ادبى يستشرف هذا المضمون الانسانى العام الذى قدمته المسرحية ، وانما اشتركت ، بالاضافة الى الجانب الذاتى ، عناصر اخرى عديدة فى تكوين مادة المسرحية ونسجها فى نفس توفيق الحكيم ، وقد اشرنا الى بعضها من قبل ، وبقيت عناصر أخرى ، من اهمها البيئة الفكرية التى عاش فيها توفيق الحكيم فى فرنسا فى اواخر العشرينات من هذا القرن ، وقد اشار الى طبيعة هذه البيئة وتأثيرها على مسرحه بشكل عام فى مناسبات كثيرة وها هو ذا يحدثنا عن تأثيرها المباشر على «شهرزاد» بالذات ، ومن المعروف انه كتبها اثناء اقامته فى فرنسا ، حوالى عام ١٩٢٧ . (٧٧) وان لم ينشرها الا عام ١٩٣٤ بعد الحماسة التى استقبلت بها « أهل الكهف » عام ١٩٣٣ .

فقد سئل توفيق الحكيم مرة : « أى أعماله الفنية يحمل اثر احتكاكه الأول بأوربا ؟ »

فقال على الفور :

«.. «شهرزاد».. فى مسرحية شهرزاد صدى الأفكار الكثيرة التى دوت فى ذهنى على أثر اتصالى بالفلسفة الأوربية ، كانت الفلسفة الأوربية فى ذلك الوقت تقوم على أن الانسان هو رب هذا الكون ، وان « الله قد مات » كما قال نيتشه ، وان المتحكم فى مصائر البشرية هو الانسان وحده ، بحريته المطلقة .. ولذلك كانت موجة الالحاد وانكار الدين تغمر المحيط الثقافى الاوربى عندما ذهبت الى باريس فى أعقاب الحرب العالمية الاولى .. وقد صدم هذا العقلية الشرقية المتدينة التى احملها ، فوجدت كل هذه الافكار متنفسا لها فى كتابة مسرحية «شهرزاد» : شهريار فيها يمثل النموذج الذى ارادته الفلسفة الاوربية .. نموذج شخص تحرر من كل نزعات الانسانية او أراد أن يتحرر منها ، فهو يبحث عن المعرفة من اى طريق وينكر العاطفة انكارا تاما .. وهو يهرب من انسانيته بالرحيل والتجوال ، واحيانا بالذهاب الى حانات الأفيون .. كان يريد أن يترك الارض بكل ضعفها البشرى ويحلق فى السماء .. اى فيما هو اكثر من الانسان .. فكانت النتيجة أن ترك الأرض ولم يبلغ السماء ، وصار معلقا — كما قالت له شهرزاد — بين الارض والسماء ينخر فيه القلق ..

ان مسرحية شهرزاد رد فعل لما كانت عليه أوربا فى ذلك الوقت من قلق نفسى بين انكار للدين وايمان بالعلم الذى لم يصل الى الدرجة التى يحل فيها محل الدين .. ذلك هو الصدى الذى دفعنى الى كتابة مسرحية شهرزاد دون أن يكون فى البطلة او البطل اى نوع من «التجسد المسرحى» المتعارف عليه فى المسرح التمثيلى .. » (٧٨)

واذا كان توفيق الحكيم قد رفض — على حد تعبيره فى النص السابق — الايمان بالعلم الاوربى الذى ينكر الدين ، وظل محافظا على طبيعته الشرقية المتدينة ، فان هذا لا يعنى بحال انه رفض العلم الاوربى رفضا تاما ، بل كانت له قراءاته العلمية الكثيرة ، وها هو يقرر اثر هذه القراءات على مسرحيته « شهرزاد » :

---

(٧٧) يفهم ذلك من مقطوعته : « فى مونومارتر — الشاعر » بكتابه « أهل الفن » ص ١١١-١٣٣ اذ يقرر فيها أنه اوشك على الانتهاء من تأليفها (ص١١٣ ، ١١٤) ، والمقطوعة كل عبارة عن حوار بين المؤلف وبين ساق فى احدى حانات مونومارتر

(٧٨) احمد بهاء الدين : « زيارة لمكتبة توفيق الحكيم » مجلة « صباح الخير » العدد ١١٧ ، ٣ ابريل سنة ١٩٥٨ ، ص ١٩ .

« ليس بعجيب على الاطلاق ان يعجب اديب بداروين .. ولكن العجيب أن يقع هذا الاتصال بثلاثة من الفلاسفة والعلماء ، (هربرت سبنسر ، لامارك ، وداروين) فى مراحل مختلفة من حياته ويتضح له فيما بعد ان أولئك الثلاثة هم انفسهم ابطال نظرية التطور فى العصور الحديثة ...

اهى المصادفة ؟ .. وما هى المصادفة ؟ .. اتراها ، كما يقول « هنرى بوانكاريه » العالم الرياضى ، مجموعة الأسباب المعقدة الخفية عن ادراكنا ، التى تؤدى الى نتيجة مقصودة بعينها ؟ — لست ادرى .. كل ما اعرف هو انى فى ذلك الوقت كنت اكتب رواية « شهرزاد » ، ومن ينعم النظر فيها يجد فكره تطور الانسان .. لا على نحو يؤيد التطور المطلق على خط مستقيم بل التطور المحدود فى دائرة مفرغة .. كدائرة الأجرام العظمى والصغرى فى افلاكها السماوية والذرية .. » (٧٩)

ويعود توفيق الحكيم الى توضيح هذه الفكرة مرة أخرى فيقول :

«أهى استار تتعاقب على مسرح الوجود الدائر، تلك القوى الخفية التى نسميها الغريزة والقلب والعقل ؟ أتراها تلعب فى حياة الانسانية الدور الذى يلعبه الظلام والقمر والشمس فى حياة الانسان اليومية ؟

هؤلاء هم بالضبط أبطال مسرحيتى «شهرزاد» فالظلام هو «العبد» ، والقلب هو «قمر» والعقل هو « شهريار » . وان حركتهم حول «شهرزاد» لهى حركة الانسانية كلها حول الطبيعة .

هل الانسانية اذن تدور دوران الفصول ؟ لقد أجاب شهريار :

« كل شيء يدور . تلك هى الأبدية . يالها من خدعة ! نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران ! » نعم انها تدور دوران اليوم الكامل : ظلام وقمر ونهار ثم ظلام وقمر ونهار . وهكذا دواليك الى نهاية الدهور .

ان فكرة التقدم العظمى المطرد هى من أوهام العقل ، انها سراب شمس العقل فى صحراء آمالنا الواسعة ، ان الخط المستقيم لا يعرف غير العقل. أما الطبيعة فلا تعرف غير محيط الدائرة.» (٨٠)

والحق ان هذه الفكرة موجودة فى مسرحية « شهرزاد » تتردد على لسان « شهريار » فى النص الذى استشهد به الحكيم ، وفى عدة مواضع اخرى ، ولكنها لا تدخل فى البناء الأساسى للمسرحية ، وانما التطور الواضح فى المسرحية هو تطور الانسان ، لا الطبيعة ، تطوره من الجسد الى العاطفة فالفكر . وقد اشرنا من قبل الى ان هذا التطور ليس آليا ولا جامدا ، ولكنه ديناميكى وتتخلله ارتدادات الى بعض الأطور السابقة ، كما حدث مع شهريار ، واعتبرنا ذلك من نواحى امتياز المسرحية وصدقها فى التعبير عن الطبيعة الانسانية الخالدة التى لا يمكن ان تكون فكرا خالصا ، أو عاطفة خالصة ، أو جسدا خالصا ، وانما هى مزيج من ذلك كله ، ويوم حاول « شهريار » الخروج عن هذه الطبيعة كانت مأساته التى انتهت باندحاره وهربه من «شهرزاد» او من الحياة والوجود ..

ومرة ثالثة يعود توفيق الحكيم الى توضيح هذا الجانب التطورى الكونى فى « شهرزاد » ، فيقول :

« .. الفعل ورد الفعل هما أداة التجربة الكاشفة عن الامكانية لا عند الانسان وحده بل عند الكائنات جميعا . فالشجرة تنتقل من الاخضرار فى الربيع الى الذبول فى الخريف ، ثم تعود الى الاخضرار ، ثم الى الذبول وهكذا دواليك ... وقد يبدو فى ذلك أنها تدور حول نفسها ولاتتحرك، ولكن هذه الحركة حول نفسها هى فى ذاتها دليل الحياة ، وهى القوة الدافعة الى الامام بعد ذلك ، اى الى التطور من خلال الاجيال الأخرى المتعاقبة فى الأشجار . كذلك الحال فى حياة الارض والكواكب ، فهى لا تسير فى خط مستقيم على نحو مباشر . بل تدور اولا حول نفسها ، ثم حول الشمس ، ولكنها مع ذلك تسير فى الفضاء الى الأمام فى اطار المجموعة الشمسية باكملها . كذلك الحال فى الانسانية . فان الحضارة فيها يتقاذفها الفعل ورد الفعل ، فتقع حينا فى الظلام ، ثم تعود الى النور ، فى حركة كحركة الليل والنهار، ولكنها مع ذلك تسير .. فكلمة التطور اذن لا تعنى عند الطبيعة والبشرية والفكر والفن ، السير الى الأمام سيرا مطردا مباشرا ، ولكنه التقدم خلال اختبارات وعقبات الفعل ورد الفعل. فنحن جميعا من بشر وارض وكواكب نسير ونحن ندور ، ونصل الى الغد عن طريق دورة الليل والنهار وتعاقب الظلام والنور ... فكرة التطور

---

(٧٩) « فن الادب » ص ٩٥

(٨٠) «سلطان الظلام » ص ٢٢ — ٢٤

على هذا الوجه تجدها فى مسرحيتى « شهرزاد » .. » (٨١)

ولست اعلم ان كان احدا من الفلاسفة او العلماء أو المفكرين قد سبق توفيق الحكيم الى القول بفكرة التطور الكونى على هذه الصورة ، ولكن الذى اعلمه ان المؤرخ الانجليزى الشهير « ارنولد توينبى » قد سبقه الى القول بالفعل ورد الفعل فى التطور الانسانى والحضارى ، ومن المعروف ان فلسفته التاريخية تفسر ظهور الحضارات بأنها « نتيجة استجابة لتحد صادر ، أما عن البيئة المادية ، واما عن الوسط البشرى ، او عن كليهما. وذلك فى ظل ظروف معينة..»(٨٢) وكذلك نجد فكرة التطور الاجتماعى والحضارى على النحو الذى أشار اليه توفيق الحكيم ، او قريبا منه ، عند فيلسوفنا العربى الكبير عبد الرحمن بن خلدون ، وهى من أهم الافكار التى سبق بها مؤرخى أوربا وفلاسفتها بقرون عديدة.

وهناك فكرة اخرى فى مسرحية « شهرزاد » أعتقد ان المؤلف تأثر فيها بأفكار «نيتشة» وفلسفته الداعية الى « السوبرمان » أو « الانسان الأرقى » .. فمحاولة « شهريار » الخروج عن نطاق آدميته والارتقاء بنفسه الى عالم الفكر الخالص المجرد ، ليست فى حقيقتها الا ترديدا لأفكار « نيتشه » .. وان كانت المسرحية لا تنتهى بموقف المؤيد لهذه الأفكار ، بل على العكس تستنكرها وتوضح لنا ان مصير كل من يحاول الخروج على بشريته ، لن يكون غير الضياع . ومما يؤيد تأثر الحكيم بأفكار « نيتشه » قوله :

« ان شهرزاد مربية شهريار ومثقفته فى « الف ليلة وليلة » قد صنعت منه رجلا . ثم صيرته بعد ذلك شيئا آخر غير الرجل : ما بعد الرجل .. » (٨٣)

وهل « مابعد الرجل » شىء آخر غير « السوبرمان » أو الانسان الأرقى الذى قال به « نيتشه » ؟

ويقول توفيق الحكيم فى موضع آخر :

« ان الفنان هو الكائن العجيب الذى يجب أن يلخص الطبيعة كلها بمادتها وروحها فى ذاته الضئيلة . هو ذلك الكائن الذى يعيش فى داخله الحيوان والاله جنبا الى جنب . » (٨٤) .

فيؤيد بذلك — دون قصد بالطبع — صدق ما نذهب اليه من تأثره بأفكار « نيتشة » عن السوبرمان .

ويبقى بعد ذلك تأثر آخر وضح فى مسرحية «شهر زاد» وفطن اليه الدكتور محمد غنيمى هلال :

« .. القضية العامة لمسرحية : فاوست ، للشاعر الالمانى جوته ، هى التردد بين العقل والقلب ومنذ أول المسرحية نرى فاوست شقيا بعقله ، لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة او لذة المعرفة ، فييأس ، ويهم بالانتحار ، ثم يتولد فيه الامل على رؤية مباهج الربيع ، ويأخذ فى نشدان السعادة عن طريق اغناء مشاعره والانغماس فى تجارب حيوية مختلفة الانواع ، يصاحبه فيها روح الشر «ميفستوفيليس» . ويأتى فاوست آثاما يعتريه فيها الندم . ويكون هذا الندم بمثابة تكفير عن سيئاته ، وآية على روح الخير فيه . ويظل فى هذه الآثام طوال الجزء الاول من المسرحية ، وهو الجزء الذى ينتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معا اخراجها من السجن ، ففضلت هذا السجن والبعد عن حبيبها ، وانتظار العقاب العادل فيه ، على الخروج مع روح الشر المصاحب ليفيستوفيليس . ولكن فى الجزء الثانى من المسرحية يظل فاوست منغمسا فى تجارب الحياة التى يغنى بها مشاعره ، ويهتدى بها الى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على «هيلين» (رمز الجمال الخالص) ، فيهتدى عن طريقها الى الخير ، وهو غاية مايستطيع المرء الوصول اليه بعواطفه الانسانية وروحه الصافية. فقضية فاوست هى افلاس العقل الخالص ، ووجوب اغناء المعانى الانسانية عن طريق غنى المشاعر ، والغوص فى تجارب الحياة لتظهر روح الانسان سامية فى طبيعتها الخالصة بفضل عمل الخير ، لا عن طريق البقاء فى نطاق التفكير المجرد. وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يتبلور الموقف العام فى المسرحية حولها .

« وعلى بعد مابين موضوع مسرحية فاوست

---

(٨١) « التعادلية » ص ٨٨ ، ٨٩

(٨٢) ارنولد توينبى : « مختصر دراسة للتاريخ » — ترجمة فؤاد محمد شبل ، مراجعة محمد شفيق غربال ، لجنة التاليف والترجمة والنشر بالاشتراك مع الجامعة العربية ، ١٩٦٠ ، الجزء الاول ، ص (و) من مقدمة المترجم .

(٨٣) « اهل الفن » ص ١٣٠

(٨٤) « زهرة العمر » ص ١٠٤

السابقة وموضوع مسرحية « شهر زاد » للاستاذ توفيق الحكيم ، وعلى مابين المسرحيتين من فروق فى طريقة المعالجة وجوهرها ، نرى القضية نفسها هى محور الموقف العام فى مسرحية الاستاذ توفيق الحكيم سابقة الذكر ، ولكن فى صورة معكوسة فشهريار فى مسرحية الاستاذ توفيق الحكيم يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء فى حدود العاطفة ، واشتاق الى معرفة الحقيقة مجردة ، تلك الحقيقة التى يتخذ «شهر زاد» رمزا لها . ويظل سائرا فى طريق التجرد من ماديته وعواطفه بجهوده الفكرية التى ينوء بها أحيانا فيتردد فى طريقه ، ولكنه لايلبث فى عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده فى محاولةالتجرد من جسده وعاطفته بعد أن صم أذنيه عن انذار شهر زاد المتكرر له . فيفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه . لانه فقد آدميته . ويصبح كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها علاج سوى الاقتلاع . وبذلك يكون شهريار قد سار فى الطريق المضاد لما سار فيه فاوست . ولكن قضيتهما واحدة . ولهذا انتهى الاول الى الفشل ، والثانى الى النجاح . وعندنا أن القضية الرومانتيكية : (العقل والقلب) — وهى التى كانت محور مسرحية فاوست — وهى قضية مسرحية شهر زاد ، وهى ذات أثر واضح فى الموقف العام فى المسرحية الاخيرة . ونكرر أن بين المسرحيتين بعد ذلك بونا شاسعا فى أمور كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها ، على الرغم من وضوح التأثير الادبى فى مسرحية الاستاذ توفيق الحكيم . » (٨٥)

وتأثر توفيق الحكيم بجوتة أمر لاشك فيه ، رغم أنه لم يضعه بين أساتذته المسرحيين الاساسيين وهم «ابسن ، وشو ، وبيراندللو ، ومترلينك» . يتضح هذا التأثر فى المضمون العام لمسرحية «شهر زاد» على النحو الذى فصله الدكتور محمد غنيمى هلال ، ويتضح كذلك فى عدد من قصصه ومسرحياته القصيرة مثل : «حديث الشيطان»(٨٦) «امراة غلبت الشيطان» (٨٧) ، ومسرحية « نحو حياة أفضل » (٨٨) وكلها تقوم على استخدامات مختلفة لذلك العهد القديم الذى أبرمه الشيطان « ميفيستوفيليس » مع « فاوست » فى مسرحية «جوته » الشهيرة ، وفى القصة الأولى نص الحكيم على ذلك صراحة(٨٩) .

ويتضح تأثر الحكيم بجوته كذلك من حديثه عن أسلوبه الشعرى فى «فاوست» :

« .. هنالك أيضا لون رابع من الحوار الشاعر (٩٠) فى قصة شعرية .. هو « جوته » فى « فاوست » هنا نجد الواقع ليس هو شاغل المؤلف ، فهو لا يعنيه أن يظهر أشخاصا انسانية تعيش فى محيطها الانسانى ، ولاتهمه مآسى البشر ولا ملاهيهم ، ولامجتمعهم وحياتهم ومشاغلهم فى ذاتها ولا من حيث هى ، انما الذى يهمه فى قصته هذه هو علاقة الانسان بما هو اعلى ، هنا اذن مجال الفكر والشعر ، وهنا نجد أسلوب الحوار عند «جوته» لا يتسلسل طبعا بنظام واقعى ، ولكنه يجرى محمولا على أكتاف الفكر مرة وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى ، فهو هنا مؤلف فكرى الهدف شاعرى الاسلوب ..» (٩١)

وهذا حديث الخبير الدارس لأسلوب جوته فى «فاوست» ، وهو فى الوقت نفسه أصدق وصف لأسلوب الحوار فى مسرحية « شهرزاد » لتوفيق الحكيم نفسه ، فهو وان لم يكتبها شعرا ، الا أن نثرها يعبق بشاعرية لا يخطئها الحس .

لذلك لانعجب حين نجده يقرن بينها وبين الموسيقى فى أكثر من مناسبة :

« .. اذكر عند كتابة «شهر زاد» أن احساسى كان موسيقيا . ماكنت أتمثل اشخاصا ولااتصور مواقف ، بل احس بموسيقى تطن فى اذنى . موسيقى من طراز عصفور النار «لسترافنسكى» . تلك كانت بؤرة احساسى التى تكونت فيها تلك المسرحية . وقد ظهر فعلا استحالة اخراجها بغير الجو الموسيقى . وقد وضع لها حتى الآن تاليفان موسيقيان . أحدهما وضعه الموسيقى الفرنسى

(٨٥) « الادب المقارن » ص ٢٩٢ — ٢٩٤
(٨٦) « مدرسة الشيطان » ص ١١ — ٢٢
(٨٧) « أرنى الله » ص ١٤٠ — ١٤٧ .
(٨٨) « المسرح المنوع » ص ٨٢٧ — ٨٥١

(٨٩) « مدرسة الشيطان » ص ١٣
(٩٠) مثل توفيق الحكيم لأساليب الحوار الشعرى فى المسرحية بشكسبير وموليير وابسن ، وجعل الاسلوب الرابع لجوته، وهو الذى يهمنا هنا .

«موريس تيريبه» والآخروضعه الموسيقى الانجليزى «نورمان فوربر كاى» ... » (٩٢) .

وحين يسأله ساقى المقهى المثقف فى باريس ان كان قد فرغ من كتابة شهر زاد أم لا ، يجيبه بقوله :

« ـ أوشكت ولاينقصنى غير موسيقى من طراز «استرافنسكى» . لقد عرفت هنا موسيقيا مجريا من نوعه . وأنضر قلبا منه . وقد ينفعنى .. » (٩٣)

وهذه العبارة الأخيرة ، فضلا عن انها تؤكد صدق العبارة السابقة ، فانها تؤكد كذلك ان توفيق الحكيم أثناء كتابة المسرحية كان مشغولا بأمر تمثيلها واخراجها على المسرح ، بعكس ماأكده مرارا بعد ذلك من أنه كتبها للقراءة فقط ، والا ففيم يمكن ينفعه ذلك الموسيقى المجرى النضر القلب ، هل كان سيكتب موسيقى للمسرحية لتنشر «نوتتها» مع المسرحية المطبوعة ؟!

وانما الذى دفع توفيق الحكيم الى اتخاذ هذا الموقف من تمثيل مسرحياته الفكرية الأولى أسباب أخرى سبق ان ناقشناها (٩٤) .

بقيت ناحية فى المسرحية جديرة بإشارة سريعة وهى تتمثل فى الموقف الفكه الذى يدور فى مستهل المنظر السادس بين أبى ميسور والجلاد ويشارك فيه بقدر بعد ذلك «شهريار» و «قمر» (٩٥) فوجود مثل هذا الموقف فى مسرحية شاعرية تعتمد على الرموز والبناء الفكرى المحكم ، انما يؤكد ماسبق أن لاحظناه فى محاولات الحكيم المسرحية الاولى (٩٦) من تأصل روح الفكاهة عنده ، وملازمتها له فى كل مراحله الفنية . وهذا المشهد ، بما فيه من خروج على منطق العقل والحواس ، واعتماد الفكاهة فيه على المغالطات الفكرية المحكمة المنطق ، ان جاز أن يكون للمغالطة منطق ، انما يمثل أحد الارهاصات الكثيرة فى أدب توفيق الحكيم ، لاتجاهه الاخير فى مسرحية « ياطالع الشجرة » نحو مسرح اللامعقول فهو قد تأثر فى هذا الاتجاه الاخير بأعلام مسرح العبث الاوربى بلاشك ، ولكنه كان قد خاض هذا الميدان بالفعل فى عدة مواقف من قصصه ومسرحياته ، ومن هنا نرى أنه لم يكن مقلدا فى هذا الاتجاه ، وانما وجد بذوره فى نفسه ، وفى فننا الشعبى ، فحاول تنميتها وقطف ثمارها ، والحق أن الصلة بين «شهر زاد» و «ياطالع الشجرة» ليست قاصرة على هذا الموقف الفكاهى اللامعقول وحده ، ففى كلا المسرحيتين استلهم المؤلف فننا الشعبى بدرجات متفاوتة ، كما أنه ، وهذا هو الاهم عالج فيهما موضوعا واحدا هو صراع الانسان والكون ، بعد أن صاغه صياغة جديدة ، ووضعه فى بناء مسرحى مبتكر ، ومضىبه خطوة أو خطوات أبعد .

(٦)
على خشبة المسرح

مثلت مسرحية « شهر زاد » باللغة الفرنسية على مسرح « الكوميدى دى بارى » فى نوفمبر سنة ١٩٥٥ ، كما قدم البرنامج الثالث للاذاعة البريطانية اعدادا لها باللغة الانجليزية فى مارس من نفس العام ، واضطلع ببطولته الممثل الانجليزى المشهور « جون جلجود » (٩٧) وفى المرتين لاقت المسرحية ما هى جديرة به من ترحيب وثناء .

وفى العام الماضى فكر المخرج محمود السباع فى تقديم المسرحية على « مسرح الحكيم » ، فاعترض توفيق الحكيم بشدة ، وتكرر اعتراضه هذا العام حين شرع المخرج كرم مطاوع يستعد ليفتتح بها موسم المسرح القومى ، وأرسل برقية الى المسئولين فى مؤسسة المسرح والموسيقى ، يطالب فيها بوقف التجارب على المسرحية ، وصرف النظر عن تقديمها ، ولكن أحدا لم يأبه لاعتراضه ، ومضت الاستعدادات والتجارب ، وافتتح عرض المسرحية بالفعل مساء الخميس الموافق ١٠ نوفمبر ١٩٦٦ .

واعتراض توفيق الحكيم على تقديم « شهر زاد » يرجع الى اعتقاده بأن امكانياتنا الفنية لم تتهيأ بعد لتقديم مثل هذه المسرحية الفكرية الشاعرية فى الإطار الملائم لها ، فما أكثر ما عبثت الايدى الغليظة بنسيج مسرحياته الرقيق فمزقته شر ممزق ، وقد

(٩١) « فن الأدب » ص ١٥٠
(٩٢) مقدمة « يا طالع الشجرة » ص ٣١
(٩٣) « أهل الفن » ص ١١٤
(٩٤) مجلة « المجلة » مارس ١٩٦٦ .
(٩٥) «شهر زاد» ص ١٢٣ — ١٢٩
(٩٦) مجلة « المجلة » ـ الاعداد ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ .

(٩٧) توفيق الحكيم : « السلطان الحائر » مكتبة الآداب ، ص ١٩٧ ، ٢٠٢ .

ترجع حدة اعتراضه على تقديم « شهر زاد » بالذات الى أنها أول مسرحياته الناضجة ، وأعزها على نفسه لما فيها من جهد الشباب الاول وأصداء تجربته العاطفية الحارة ، وحيرته الفكرية المحمومة ٠

وحين شهدت المسرحية ، أيقنت أن توفيق الحكيم كان محقا فى اعتراضه على تقديمها ٠ فالنجاح الكبير الذى حققه المخرج النابه كرم مطاوع فى كل ما قدمه من مسرحيات كان جديرا بأن يجعله يتريث، ويتريث كثيرا فى مواجهة نص فكرى غريب على مسرحنا « كشهر زاد » ، لا أن يتسرع بتقديمه كانقاذ لموسم المسرح القومى ، الذى لم يتوفر له أى نص جديد صالح للعرض حتى أوائل شهر أكتوبر ، فشهر زاد بالذات من المسرحيات التى تحتاج الى تأمل طويل وعميق من جانب المخرج ومن جانب الممثلين وبقية الفنيين حتى تقدم فى الصورة اللائقة بها المتلائمة مع جوها الفكرى الشاعرى ٠

وواضح أن شيئا من هذا لم يتوفر للعرض الذى يقدمه المسرح القومى ، فقد اختيرت المسرحية على عجل ، ووزعت أدوارها على عجل ، وأجريت تجاربها على عجل ، فكانت النتيجة هذا العرض المسرحى الصاخب المضجر ٠

وحتى هذا الوقت الضئيل الذى أعدت فيه المسرحية ، لم يفرغ خلاله المخرج لها ، بل كان مشغولا الى جانبها باخراج مسرحية « أجا ممنون » ليفتتح بها مسرح الجيب ٠ وهذا أمر عجيب حقا، فاذا كانت حركتنا المسرحية قد افتقدت القيادة الفكرية والتخطيط خلال الموسمين الماضيين ، كما قرر الدكتور على الراعى فى أكثر من مناسبة ، فالمفروض أن هذه القيادة قد أصبحت متوفرة اليوم فى شخص الدكتور على الراعى نفسه ، فكيف تأتى اذن ان يقوم مخرج واحد ، مهما كان امتيازه ، باخراج مسرحيتين عسيرتين ـ كشهر زاد وأجاممنون ـ فى وقت واحد، فى حين لايعهد الى عديد من مخرجى المؤسسة بأى عمل ؟! وهل يتفق مع التخطيط السليم أن تقدم مسرحية فكرية تعالج مشكلة كونية صعبة الفهم والتناول على مسرح جماهيرى ، ألف رواده المسرحيات الفكهة الحافلة بالحركة المادية والصراع العنيف ؟!

ان كرم مطاوع مخرج مجتهد مجدد ، وقد وفق فى كل ما قدمه من سرحيات قبل «شهر زاد» ، وأسلوبه يقوم أساسا على الابهار بالديكور والحركة والاضاءة، والتلوين الصوتى الصاخب ، وقد لاءم هذا الاسلوب معظم المسرحيات التى اضطلع باخراجها « كالفرافير» و « الفتى مهران » ، ولكنه لم يقدر له النجاح مع مسرحية فكرية البناء رقيقة النسيج كشهر زاد ، رغم ما بذله من جهد كبير ٠

ويتمثل عدم التوفيق فى اخراج مسرحية « شهر زاد » أكثر ما يتمثل فى توزيع الادوار ٠ فلست أدرى كيف استطاع كرم مطاوع ان يتصور الممثل محمد السبع بقامته الربعة الممتلئة وصوته العريض الواثق فى دور « شهر يار » كما صوره الحكيم ، انسانا حائرا مضيعا يائسا ، كفر بجسده وعاطفته ، وأصبح عقلا خالصا يضنيه البحث عن سر الكون وشهر زاد ٠ وهل يمكن أن نصدق شهر زاد وهى تصفه قائلة :

« ويل لهذا الرأس المريض المكدود ، ولهذا الجبين الشاحب ، ولهاتين الشفتين المتقلصتين ؟ » (٩٨) ، ونحن نراه أمامنا ممتلىء الجسد والوجه قوى الصوت والحركة ، وهل نستطيع أن نصدقه هو وهو يصيح:

«شبعت من الاجساد٠٠شبعت من الاجساد» (٩٩)
« لا أريد ان اشعر ٠٠ كنت قبل أشعر ولا أعى ٠٠ اليوم أنا أعى ولا أشعر ٠٠ كالروح » (١٠٠) ٠

وشهر زاد فى المسرحية لم تتجاوز العشرين من عمرها (١٠١) ، وقد نصت المسرحية أكثر من ست مرات على أنها ذات جسد فاتن مثير (١٠٢) ، فهل يتفق هذا مع خصائص ممثلتنا القديرة سناء جميل؟! فضلا عن أن صوتها القوى الممتلىء لا يمكن أن يوحى بالغموض والأسرار التى تحيط بشهر زاد فى المسرحية ، وكذلك فى نطقها للغة العربية لكنة غريبة لا تستقيم مع شاعرية الحوار ، ولا مع ما عرف عن شهر زاد من ثقافة عربية أصيلة ٠

(٩٨) « شهر زاد » ص ٧٨ ٠
(٩٩) « شهر زاد » ص ٩٩
(١٠٠) « شهر زاد » ص ٩٩
(١٠١) « شهر زاد » ص ٧٢
(١٠٢) «شهر زاد » ص ١٩ ، ٤٤ ، ٦٤ ، ٨١ ، ١٢ ، ١٥٦

انى شديد الاعتزاز بمواهب محمد السبع وسناء جميل ، ولا أستطيع أن أنكر أن كلا منها قد بذل جهدا كبيرا مخلصا فى أداء دوره ، ولكن ما قيمة الجهد اذا كانت الشخصية لاتتلاءم أصلا مع تكوين الممثل الجثمانى ولا مع طبيعة صوته ؟!

فاذا انتقلنا الى بقية شخصيات المسرحية ، وجدنا عبد الرحمن أبو زهرة بجسده النحيل وصوته الحاد أبعد ما يكون عن شخصية « العبد » ، وما ترمز له من شهوة وفجور ، وفاروق سليمان بقامته الطـويلة المستقيمة وصـــوته الرنان الفتى بعيدا كذلك عن تجسيد صورة الساحر العجوز ذى اللحية الطويلة ، أما سامى طموم فقد كان باهتا غـــير مقنع فى دور الوزير « قمر » الوسيم الذى يرمز للقلب والعاطفة المتعبدة فى محراب شهر زاد •

لم يبق من شخصيات المسرحيــــة ســـوى أنور اسماعيل فى دور « الجلاد » ، وهالة فاخر فى دور « زاهدة » العذراء ، وعلى رشدى فى دور أبى ميسور صاحب الخان ، وهؤلاء أعتقد أن المخرج قد وفق فى اختيارهم ، ومن ثم أدوا أدوارهم بصورة مقنعة الى حد بعيد ، وان كانوا جميعا شخصيات ثانوية فى المسرحية ، وعلى ذلك يكون المخرج قد جانبه التوفيق فى توزيع أهم شخصيات المسرحية ، واذا كان من المعروف ان نجاح المخرج فى توزيع الادوار بمثـابة كسبه لنصف المعركة نحو النجاح ، فان كرم مطاوع قد خسر هذا النصف ، فماذا فعل فى النصف الآخر؟

ان الوظيفة الاولى للمخرج المسرحى ، كما يقول هارولد كليرمان ، وهو مخرج أمريكى مشهور ، هى « ترجمة نص المسرحية الى عناصر مسرحية ، أى أن يجعل المسرحية المكتوبة ، واضحة ، ومثيرة للاهتمام، وممتعة ، بواسطة الممثلين الاحياء ، والاصـــوات ، واللون والحـــركة » (١٠٣) والمخـــرج كذلك مفسر للمسرحية ، أو كما يقول جون ماســـون براون : « المخرج ناقد عملى • » (١٠٤) ولقد اسـتطاع كرم مطـــاوع أن يقترب كثيرا من الفهم المتكامل لنص المسرحية ، وبنائها الفكرى ومدى التـــداخل بين شخصياتها الرئيسية (شهريار ، وقمر ، والعبد)، ووضح ذلك فى عدة مواقف ، ولكنه خانه التوفيق حين فرض على المسرحية مفهوما جديدا من عنده ، يتمثل فى التداخل بين زاهدة المجنونة وشهر زاد ، فزاهدة فى المسرحية ليست أكثر من رمز شـــاعرى للقوى الغيبية التى لجأ اليها شهريار فى محـــاولته النفاذ الى سر الوجود،وهى والآدمى الذى مكث أربعين يوما فى دن مملوء بدهن السمسم ، ليسا أكثر من نموذجين لدجل الساحر واحتياله على « شهر يار » ، وقد انتهى دور « زاهدة » بقطع رأسها فى المشـــهد الاول ، فلماذا أصر المخرج على محاولة دمجهـــــا مع شهر زاد فى كيان واحد ، وجعلها تتراءى لنا عدة مرات فى خلفية المسرحية ؟

ان هذه الاضافة تبلبل المتفرج وتحيره بدلا من أن تهديه وتساعده على الفهم ، وعلى العكس من ذلك كانت اضافة المخرج فى مقدمة المسرحيــــــة ، التى اعتمدت على الحركات التعبــــيرية مع كلمات قليلة اختارها من نص المسرحية ، لتعبر عن حيرة شهريار وأزمته •• ولولا البطء الشديد فى هذه المقدمة مع ضعف الموسيقى المصاحبة لها ، لما كان لنا ما نأخذه عليها •

والموسيقى فى مسرحية كشهر زاد عنصر اساسى وقد رأينا من قبل ، كيف ان توفيق الحكيم يقول انه كتبها وقد سيطر عليه احساس موسيقى ، وتطن فى أذنيه موسيقى من طراز «عصفور النار» لسترافنسكى ألم يكن هذا جديرا بتحديد لون الموســــيقى التى تصاحب المسرحية وتصور جوها وترمز لشخصياتها أكثر مما فعلت تلك الموسيقى الغريبة الرتيبـــــة الصاخبة التى قدمت معها وظلت تعزف على آلة وترية واحدة طوال العرض ، فكانت من العوامل التىأشاعت الضجر فى النفوس ، بدلا من آن تساعدها على اساغة هذا النص العسير •

ومن العوامل الهامة التى حالت دون وصول مفهوم المسرحية الى المتفرج ، حرص المخرج الشـــديد على الابهـــار بالاضاءة كثيرة التغير والالوان ، والاداء

Harold Clurman : « *Lies Like Truth* », Grove Press, 1958.

Theodore Halten : « *Orientation to the Theatre* », London, Plter Owen, 1962, p. 185.

الصاخب العنيف فى كثير من المواقف والحركة الغريبة السريعة مع أن النص لا يحتمل شيئا من هذا ، بل يتطلب أداء هادئا حالما ينقل الى المشاهد شاعرية الحوار وعمق أفكاره .

وقد وضح هذا الحرص على الابهار أكثر ما وضح فى تصميم الديكور بالوانه الفاقعة المزعجة ومستوياته الدائرية كثيرة التدرج ، وأعمدته الاسطوانية الجرداء التى تركب وتخلع دون سبب مفهوم . ومن الحق أن المسرحية قد يناسبها ديكور تجريدى ، ولكنه لابد أن يكون بسيطا باهت الالوان ليعكس الحيرة والضياع واليأس الذى يعانى منه بطل المسرحية ، خاصة وأنها تعالج مشكلة كونية عويصة وشهريار يقرر فى أكثر من موضع انه ضاق بهذا الصفاء الغالب على الكون والطبيعة :

« قناعها منسوج من هذا الصفاء .. السماء صافية .. الاعين صافية .. الماء الصافى .. الهواء .. الفضاء .. كل ما هو صاف ؟ ما بعد الصفاء ؟ .. ان الحجب الكثيفة لاشف من الصفاء ! » (١٠٥) .

فأين هذا الصفاء من تلك الالوان الحمراء الفاقعة والسوداء الداكنة التى غلبت على ستار الخلفية المحيطة بالممثلين من كل جانب طوال عرض المسرحية ؟!

وتبقى بعد ذلك ملاحظة جزئية صغيرة ، وان كانت لاتخلو مع ذلك من دلالة على عدم دقة المخرج فى استقراء نص المسرحية ، ففى المنظر الثانى يقول شهريار لشهر زاد :

« أرى شعرة بيضاء كأنها الفجر فى هذا الليل الجميل .. ! » (١٠٦)

ومع ذلك فقد كانت شهر زاد تضع فوق رأسها شعرا مستعارا أصفر اللون !

ان تقديم مسرحية كشهر زاد على مسرحنا ، لاينبغى أن يؤخذ بمثل هذه الخفة والتسرع ، ولا يمكن أن يشفع له حسن النية والاجتهاد ، بل كان من الواجب أن تسبقه دراسات طويلة ومناقشات مع المؤلف الكبير كما أن المسرحية ليست من الطراز الذى يمكن أن يلاقى نجاحا على مسرح جماهيرى كبير كالمسرح القومى وليس من المعقول أن تعرض المسرحية فى مسرح تجريبى فى فرنسا ، وتقدم فى انجلترا فى البرنامج الثالث ، وهو برنامج خاصة المثقفين أو « الجباه العالية » كما يسمونه ، ثم نقدمها نحن فى مصر للجمهور العادى من رواد مسرح الازبكية ، وكانت أبسط مبادىء « التخطيط » تقضى بعرضها فى مسرح الجيب ، المخصص للتجارب والمحاولات ، بعد أن تنال حقها من التأمل والدراسة والمناقشة والتدريب ، وأن يصحب عرضها تقديم مناسب ، ودراسة مطبوعة ، وتتلوه مناقشات توضحها وتقيمها وتبين اتجاهها ومفاهيمها .

---

(١٠٥) « شهر زاد » ص ٦٩

(١٠٦) « شهر زاد » ص ٨٦



المسرح الفيدرالى فى أمريكا

بقلم : ابراهيم حماده

ان هـذا المسرح يتحـول الى أثر عظيم فى حياة الكتاب الامريكيين ، وفى تاريخنا الدرامى ٠ ان له لتأثيرا رائعا على ، يجعلنى افكر فى مسرياتى التى تقدم فى أمكنة – لولا المسرح الفيدرالى – ما قدمت أبدا ٠

« يوجين اونيل »

لم تشهد الولايات المتحدة الأمريكية فى تاريخهـا الاقتصادى أزمة عنيفة كالتى اجتاحتهـا بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٥ ٠ فبعد أن تولى هربرت هوفر رئاسة الحكومة فى مارس ١٩٢٩ تدهورت سوق الأوراق المالية فى أكتوبر من نفس العام تدهورا بشعا أدى الى كارثة رهيبة أثرت بقسـوة فى وجوه الحياة الاجتماعية والفنية بأمريكا ٠ ففى السنوات الأول من عمر الأزمة أغلق ١١٠ر٠٠٠ من رجالات الأعمال محالهم التجـارية وأفلس ٥٠٠٠ مصرف مالى ، وانكمش الدخل القومى من ٨٨ بليـون دولار الى ٤٢ بليونا فقط وانخفضت الاستثمارات المالية من ١٠ بلايين الى بليون واحد من الدولارات وأدى ذلك الى هبوط شنيع فى الأسعار ، فقد انخفض سعر رطل سـعر اردب القمح الى ٣٢ سـنتا بدلا من ثلاثة أضعافه ٠ ونتيجة طبيعية لتلك الحال الاقتصادية القطن من ١٦ سنتا للرطل الى خمسة فقط ، ووصل المتدهورة تراكمت المحاصيل فى المزارع وظهر جيش هائل من العاطلين بلغ عدده عشرة ملايين عاطل يقفون فى صـفوف طويلة منتظرين معـونات الطعام التى تقدمها الحكومة ٠ (١)

لاشك أن تلك الأزمة التى خلعت قلب الحكومة وهزت ملوك المال كانت لابد وأن تصـيب العاملين فى الحقل المسرحى والفنى بضربة قاصمة ، غير أن أزمة المسرحيين – لسـوء الحظ – كانت مضاعفة وأعمق جذورا لأن عمرها يمتد الى ماقبل تاريخ وقوع الكارثة الاقتصادية ٠ ففى عام ١٩١٤ بدأت المسارح معاناتها المالية والفنية عندما حول – لأول مرة فى التاريخ – مسرح استراند – الى دار للسينما ٠ وكان للتطور السريع فى فنيـة وميكانيكية الصـناعة السـينمائية أثره البعيد فى زلزلة كيـان المسرح

(١) انظر مراجع البحث فى نهاية المقال ٠

الأمريكي ، وكلما تقدمت صناعة السينما شهرا بعد شهر ازداد المسرح انكماشـا على نفسه وتضاءلت قيمته الفنية والأدبية ، حتى استطاعت السينما أن تنتشر على شكل وبائي ، وان تؤسس لها حتى عام ١٩٣٢ مايزيد على ١٤ ألف دار للعـرض فى شتى أنحاء أمريكا اجتذبت اليها أسبوعيا سبعين مليونا من المتفرجين ، وعلى هذا أغلقت مسارح كثيرة دورها ورضخ بعضها مضطرا ، فعلق فوق خشبته الشاشة الفضية المنتصرة ، ومما زاد من حدة الأزمة أنه أصبح من الأسهل على المتفرج أن يدفع ٢٥ سنتا ثمنا لليلة تفريجية فى السينما بدلا من عشرة أضعاف هـذا المبلغ ثمنا لتذكرة فى المسرح ٠

كان على المسرحيين المتعطلين فى شتى الولايات الأمريكية أن يهرعوا الى الغرب حيث كانت صناعة السينما تنمو ويعظم تأثيرها وجبروتها ، حتى لقد سجلت مكاتب هوليود فى ذلك العام (١٩٣٢) أكثر من ٢٢ ألفا فى حاجة الى العمل بالسينما ٠ ومع أن الاسـتديوهات السـينمائية كانت تنتج خمسمائة فيلم فى العام الواحد ٠ غير أن الكثيرين من الممثلين والمخرجين ومصممى المناظر وعمال المسرح اضطروا — حفظا على حياتهم — الى أن يمارسوا مهنا مختلفة لا تمت الى شخصياتهم بسبب ٠

وعندما تولى رئاسة الحكومة الرئيس فرانكلين روزفلت سنة ١٩٣٢ كان عليه أن يواجه قبل كل شيء مشكلة ازدياد العاطلين الذين بلغ عددهم حتى ذلك الحين ١٥ مليون عاطل بالاضافة الى ستة ملايين أخرى يعيشون على الاعانات الحكومية ، لذا أصدر مجلس الشيوخ الأمريكي فى آخر مارس سنة ١٩٣٣ مرسوما يقضى بايجاد وظائف ليست فقط لتشغيل العـاطلين البالغين ، بل وتكفى كل القـادرين من الجنسين على العمل ٠

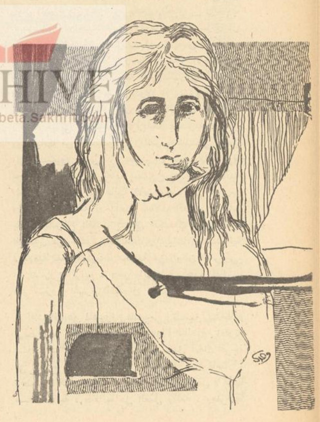
ولانقاذ المسرحيين العاطلين أعلنت الحكومة أنها فى سبيل تكوينات مسرحية تخضع لاشرافها الفنى والمالى ، واستجابة لهذه النية تدفقت الاقتراحات من شـتى الأنحـاء الأمريكية وعقدت المؤتمرات على مستوياتها المختلفة ليست فقط بقصد التفريج عن رجال المسرح بل وعن الموسيقيين والمصورين والكتاب العـاطلين ٠ واسـتدعيت وفود من الفنـانين الى واشنطون للاجتماع بمستر روزفلت وبعض المسئولين فى الحكومة الأمريكية ، ونتج عن تلك الاجتماعات والمناقشات التى دارت أربعة مشروعات فنية اعتمدت الدولة لتمويلها ٢٧ مليون دولار ٠ المشروع الأول يخص الفنون الجميلة وكان على رجالها أن يعملوا فى زخرفة مبانى الحكومة وتزويدها برسومات تتفق ومتطلباتها من الصـور ، والمشروع الثـانى يخص الموسـيقيين الذين كان عليهم أن يشـكلوا فرقا موسيقية تختص كل منها بنـوع معـين من الأداء الموسيقى تقدمه فى غالب الأمر مجانا فى المدارس والمتنزهات العامة أو داخل صالات العزف ، بينما يقضى المشروع الثالث بتمكين الكتـاب والصحفيين العاطلين من تصنيف مجلدات وكتيبات احصـائية واعلامية تقدم معلومات مختلفة عن الوطن الأمريكي، أما المشروع الرابع — وهو مايهمنا فى هذا المقال — فهو مشروع المسرح الفيدرالى ٠

للاشراف على المشروع المسرحى وتنسيق نشاطاته تولت مسز هالى فلانجان Hallie Flangan ادارته فنيا وماليا ٠ وكانت السيدة هالى تعمل آنذاك مخرجة فى المسرح التجريبى بكلية Vassar (فاسار) ويصفها الكاتب الأمريكي المعروف المر رايس ، بانها سيدة مثالية ، طاقاتها على العمل رائعة ، ومعرفتها

بالدراما والموسيقى بعيدة المدى » وفى يوم ٢٧ من أغسطس عام ١٩٣٥ حلفت مسز هالى اليمين الرسمية واختارت معاونيها الفنيين والماليين لكى تقيد بالعمل ١٠ آلاف عاطل من المشتغلين بالمسرح • وفى أكتوبر من نفس العام اجتمع فى واشنطون ممثلون للنقابات الفنية لوضع أسس العمل والأجور ، ولانشاء فرق مسرحية حكومية ، يؤدى كل منها وظيفته فى حدود الولاية الجغرافية والفنية أيضا ، على أن يقوم العمل على ثلاثة مبادىء أساسية هى :

أولا : أن رجال المسرح فى حاجة الى العمل وأن المواطنين فى حاجة الى عملهم ولهذا يجب أن تؤدى العروض المسرحية نظير رسم دخول زهيد أو بلا مقابل •

ثانيا : يجب أن ينظر الى رجال تلك الفرق كمسرحيين محترفين يتنافسون على تقديم برامج لها مستواها الفنى المتميز •



ثالثا : بما أن الحكومة تقوم بالتمويل المالى فيجب على تلك المسارح ألا تقدم مسرحيات هابطة أو رخيصة ، كما يجب عرض المسرحيات التى تظاهرها الحكومة لأغراض وطنية وسياسية ، على أن يخضع ذلك النوع من المسرحيات للمبدأين الأول والثانى •

وبالاضافة الى تلك المبادىء اشترط المسئولين الأمريكيون عدم التفرقة بين العاملين سواء من الناحية العنصرية أو الدينية أو السياسية •

كانت مدينة نيويورك ليست فقط أنشط مركز للانتاج المسرحى بل كانت مركزا اداريا للمنطقة الشرقية للمشروع ، ومقرا لمجلة « المسرح الفيدرالى » التى كانت تصدر مجانا وتوزع على كل العاملين بالمشروعات الفنية فى كل الولايات الأمريكية ، كما كانت نيويورك أيضا مقرا للمكتب الدرامى ووظيفته قراءة المسرحيات التى يتقدم بها كتابها وكتابة تقارير فنية عنها ترفع الى المخرجين فى كل الولايات ، كما كان من وظيفته أن يختار موادا من الأحداث الجارية سياسية كانت أو اجتماعية لتعد اعدادا مسرحيا للمشاهدة تحت عنوان « الجريدة الحية » • وعلاوة على ذلك كان من وظيفة المكتب أن يسجل للتاريخ المسرحى معلومات وافية عن كل انتاج مسرحى وظروفه المالية والفنية •

أما الفرق المسرحية الفيدرالية فى نيويورك فتتكون من خمس وحدات أساسية كبيرة وأكثر من هذا العدد وحدات صغيرة محدودة النشاط •

(١) مسرح « الجريدة الحية » وكانت تموله نقابة الصحافيين بنيويورك •

(٢) المسرح الشعبى وكان مخصصا لعرض أعمال الكتاب الناشئين •

(٣) المسرح التجريبى وهدفه تشجيع الاتجاهات الحديثة فى الدراما والمسرح •

(٤) مسرح الزنوج وكان مقره فى حى هارلم •

(٥) المسرح الاختبارى وتشرف عليه نقابة المسرحيين •

أما الفرق الثانوية فواحدة متخصصة فى عرض المسرحيات من ذات الفصل الواحد ، وثانية لعرض

الكلاسيكيات ، وثالثة للدراما الشعرية ، ورابعة للفودفيل ، وخامسة لمسرح الأطفال ، علاوة على سيرك ، ومسرح للعرائس ، وفرق أخرى أقل من ثانوية •

أما خارج مدينة نيويورك فقد انتشرت الفرق المسرحية فى ولايات الجنوب والشرق والغرب والوسط تقدم روائع المسرح العالمى والمحلى بكل ألوانه وفنونه بأسعار رمزية أو بلا أجر لآلاف الامريكيين الذين لم يكن فى مقدورهم دفع ثمن تذكرة المسرح ، ولاول مرة ــ وكانت الاخيرة أيضا ــ تقوم الدولة بالتمويل المالى لمثل تلك الحركة على النطاق القطرى من المحيط الى المحيط • كانت كل فرقة رئيسية تتمركز فى مدينة ومنها تقوم بزيارات لمدد مختلفة للمدن والقرى المحيطة بمنطقتها • وكانت كل فرقة تحاول أن تعالج المشاكل الناتجة من طبيعة المنطقة ، وأن تماشى اهتمامات جماهيرها حسب الأبعاد الثقافية والاجتماعية • فالجنوب الأمريكى مثلا كان أقل تطورا من الشمال الا أنه كان غنيا بمواد اجتماعية يمكن أن تمد الاعدادات الدرامية بنماذج رائعة فى الحديث والشخصية والصراع ، كانت فيه أنواع مختلفة من المجتمعات وتناقضات عجيبة متصارعة بين حضارة زراعية قديمة وبين حضارة صناعية آخذة دورها فى التطور ، لهذا كانت احتياجات مثل تلك المجتمعات لنوع خاص من الدراما الاجتماعية يختلف عما يتطلب المجتمع فى الغرب • ففى لوس أنجلوس كان النوع الدرامى السائد هو « الفردفيل » والكوميديا الموسيقية • بينما فى شيكاغو ــ قلب النشاط المسرحى للولايات فى المنتصف الغربى ــ سادت الميلودراما • وقد انتهزت الفرقة الزنجية فى شيكاغو مشكلة اللون فعرضت مسرحيات تعالج المشكلة العنصرية وتنقدها فى مرارة كما يتمثل ذلك فى مسرحيات مثل : « الضفدعة البيضاء الضخمة » ــ ر « سامبو الصغير » •• الخ •

وكان للمسرح الفيدرالى وظيفة أخرى جانب الترفيه • ففى بعض الولايات ــ كما فى ولاية انديانا مثلا ــ كانت توجد أقليات أتت من تشيكوسلوفاكيا والمجر والنرويج والسويد وفنلندا وايطاليا وفرنسا •• الخ • وتوطنت أمريكا حديثا وكان على المسرح الفيدرالى فى المحل الأول أن يمزج تلك الأنماط المختلفة ، وأن يؤمرك أطفال تلك الجنسيات المتباينة فى اللغة والفكر والتقاليد ، ولذا كان يقدم مجانا مسرحيات ذات طابع كلاسيكى يمكن أن يتم تذوقها على المستوى الانسانى العام ، كما كان من سياسته أيضا أن يشارك فى الاحتفالات (القومية) الخاصة بكل أقلية لاتزال متأثرة بتقاليد موطنها الأول ، وكما نجح المسرح الفيدرالى فى ولاية « انديانا » فى تقريب الأجناس المهاجرة حديثا ومصالحة أذواقها وصهرها فى العام الشامل ، فشل فى بعض الولايات الأخرى واضطر الى التوقف عن العمل كما حدث فى ولاية « وسكنسن » حيث كان الاختلاف فى الذوق والتقليد حادا بين الأقليات المختلفةالمتعصبة لتقاليدها الأولى ، وفى بعض الولايات الأخرى كولاية (أيوا) حورب المسرح حربا شعواء بدعوى المحافظة على الروح الدينى والاجتماعى السائد وقتذاك ، ولكن المسرح قاوم فى اصرار وقدم أعمالا ناجحة لبرناردشو ، وبعض الكلاسيكيات الأوربية الشهيرة • وفى بوسطن قوبل المسرح بارتياح على أساس أن يقدم مسرحيات من الأدب الانجليزى القديم كدكتور فاوست وهاملت وألا يتعرض للأعمال المسرحية التى من شأنها اثارة الجدل السياسى والاقتصادى •

بينما كانت العراقيل المختلفة فى بعض الولايات تصطدم بقسوة مع زحف المسرح كانت الحال تختلف تماما فى بعض الولايات الأخرى • ففى (أوهايو) مثلا تطورت نشاطات المسرح الفيدرالى فى ثبات وسرعة أيضا فقد كانت هناك فرقة للأطفال وأخرى للكوميديا الموسيقية وثالثة للأوبرا الخفيفة ، ومع أن أسعار الدخول كانت زهيدة الا أن اقبال الجمهور المتزايد مكن تلك الفرق من تغطية مصاريف المناظر والملابس والانتقال وحقوق الأداء العلنى • وفى مدينة سانت لويس (عاصمة ولاية ميسورى) قدمت الفرقة الفيدرالية عروضا مسرحية ناجحة فى مختلف أنحاء الولاية بلا مقابل على الاطلاق • وفى لوس أنجلوس أنشىء مركز فنى مهمته اعداد المستلزمات المسرحية لجميع فرق الغرب علاوة على نشاط مسرحى قامت به سبع فرق مسرحية مختلفة التخصص •

***

كان لنجاح هذا المشروع المسرحى الضخم أثر رائع فى تنبيه بعض الدول الأخرى الى أهميته الثقافية ، عقد أوفدت حكومة البرازيل مدير فرقتها المسرحية الرئيسية الى نيويورك وشيكاغو لدراسة المشروع ، وكذلك أرسلت حكومة النرويج ممثلين لفرقتها القومية للاطلاع على التنظيمات الادارية والفنية للمسرح الفيدرالى لامكانية الاستفادة من تلك الخبرة

المسرحية الفريدة فى نوعها وقتذاك وكذلك فعلت حكومات تشيكوسلوفاكيا والمجر والصين والسويد والدنمرك وحكومة جنوب أفريقيا الانجليزية ولقد كتبت صحف بريطانية كثيرة على راسها London Times و Manchester Guardian مشيدة بالمسرح الفيدرالى الأمريكى مقترحة على حكومتها انشاء مثل تلك الشبكة المسرحية على مستوى القطر •

ظل المسرح الفيدرالى يعمل على تنمية الوعى الفنى والاجتماعى مدة ثلاث سنوات ونصف حقق فيها انتصارات جبارة ليس فقط على العوائق الاجتماعية والمادية ، ولكن أيضا على العوائق الطبيعية • فقد كانت الفرق تخوض الأنهار والأحراش والجبال والسهول البكر لتوصل رسالتها الفنية الى مواطنين شبه غرباء ولا يعرفون شيئا بالمرة عن الفن المسرحى •• كما كان على الفرق أن تقدم عروضا ممتازة على مستوى الاحتراف للمواطنين الأمريكيين فى أحياء قذرة وفى مستشفيات وفى مدارس وفى معسكرات وفى سجون وملاجىء ومصحات ، بل فى كل منحى يمكن ان تذهب اليه سيارات الفرقة • لقد أوجد المشروع عملا لـ ١٠ آلاف مسرحى ما بين ممثلين وأكروبات ومصممات أزياء ومهندسى مناظر وعمال حرفيين ونجارين••الخ • وكان أجر الواحد يتراوح بين ٢١ دولارا و٥٥ دولارا فى الشهر ويرتفع المبلغ الى ١٠٣ دولارا فى مدينة نيويورك فقط • وفى الفترة القصيرة من عمر المسرح الفيدرالى قدم ٦٣٫٧٢٨ عرضا مسرحيا حضرها مايربو على ٣١ مليون متفرج ، واذا لم يكن الدخول اليها مجانا (٦٥٪ من العروض) كان ثمن التذكرة يتراوح بين ٢٥ سنتا و ١٦٥ سنتا • اما المسرحيات المتنوعة التى قدمتها تلك الفرق فقد خصصت مديرة المشروع فى مذكراتها الخاصة حوالى خمسين صفحة سودتها بأسماء المسرحيات التى قدمت وعن طابعها الفنى ومدى نجاحها • ولقد عرف الجمهور الأمريكى العام شكسبير وموليير وأونيل وبرناردشو وتشيكوف والكثيرين من عمالقة المسرح القدامى والمحدثين •

ومما يجدر ذكره أن برناردشو تنازل للمسرح الفيدرالى عن كل مسرحياته لتمثل فى كل أنحاء أمريكا فى أى وقت نظير ٥٠ دولارا فى الأسبوع وكذلك فعل مثله يوجين أونيل •

وبعد مرور ثلاث سنوات ونصف تقريبا على قيام المسرح الفيدرالى قتل المشروع وهو فى قمة نشاطه• فقد امتدت اليه الأيدى المخربة بدعوى الحفاظ على المنهج الأمريكى فى ممارسة الحياة (الديمقراطية) • ولم تكن هناك مقصلة للانهاء عليه أقرب من البعبع الذى يلوح به دائما بعض الساسة الامريكيين الجهله: وهو الشيوعية • ان قتل هذا المشروع الثقافى الضخم يعتبر سبة فى جبين الساسة الرأسماليين ووصمة عار سجلها الكونجرس على نفسه فى التاريخ عندما قرر قطع المعونة عن المسرح الفيدرالى وانهاء انتصاراته الرائعة • انه ضحية بريئة للألاعيب السياسية القذرة • تقول مديرة المشروع فى مذكراتها والألم يعتصرها : « هل كانوا خائفين ؟ هل كانوا مذعورين من المسرح الفيدرالى لأنه يعلم المواطنين ويعرفهم أكثر وأكثر عن حكومتهم وسياستها • ويعرفهم على الموضوعات الجادة الأساسية كحق الفرد فى العمل والسكن والتعليم والثقافة ؟ » ؟

ففى السنتين الأخيرتين من عمر المسرح الفيدرالى دارت فى أروقة البيت الأبيض بواشنطون مناقشات هامة حول علاقة الحكومة بالفنون وبخاصة المسرح • كانت هذه المناقشات الهامة مشحونة بمظاهر الريبة والشك عن أغراض المسرح الفيدرالى وعن الرؤوس المهيمنة عليه وعن العروض المسرحية الاجتماعية التى يقدمها الى الجماهير العريضة • ثم تبلورت هذه الشكوك بالتدريج وتركزت فى تصريح أذاعه مجلس الشيوخ بأن المسرح الفيدرالى واقع تحت تأثير الشيوعيين وأنه أداة لاغتيال الدبمقراطية الرأسمالية• وسرعان ماذاع ذلك التصريح الرهيب فى كل أمريكا ولفت أنظار الأحرار الى ضحية جديدة • وفى اليوم التالى لاعلان النبأ شكلت لجنة برئاسة وودرم Woodrum عضو مجلس الشيوخ الأمريكى آنذاك لاستدعاء مديرة المسرح والتحقيق معها • وقد صرح وودرم فى عصبية وجهل « سأحاول أن أدفع الحكومة بعيدا عن المسرح حتى ولو كان ذلك آخر ما أفعله فى حياتى » • واستدعت مسز هالى فلانجان مديرة المسرح الفيدرالى لتتحدث عن المشروع وأغراضه وانجازاته ، ولأنها كانت فى رحلة خارج الولايات المتحدة الأمريكية على حساب مؤسسة جوجنهايم الأمريكية فى سنة ١٩٢٦ لدراسة أحوال المسرح فى ١٢ دولة أوربية ومنها — لسوء حظها — روسيا الشيوعية ، فقد أثارت زيارتها تلك فضول أعضاء

اللجنة وبخاصة السيناتور ستارنس Starnes فقد سألها بعض أسئلة تدل على حمق وغباء • نقتطف من المضبطة تلك الفقرة :

هو : أنت تقتبسين بعض فقرات من مارلو •• هل هو شيوعى ؟

(قاعة الاجتماع تهتز من الضحك)

هى : أنا مقتبسة فعلا من كريستوفر مارلو •

هو : أخبرينا من يكون مارلو هذا حتى يمكننا أن نطلع على المراجع الصحيحة •

هى : كان أعظم كاتب مسرحى فى عصر شكسبير • لقد سبق ظهور شكسبير بوقت قصير •

(مستر ستارنس يلتزم الصمت وكأنه لا يدرى أين ومتى عاش هذا الشكسبير)

أما السناتور رينولدز Reynolds فقد التقط بعض عناوين مسرحيات قدمتهـــا فرق المسرح الفيدرالى وقال عنهـــا « تلك المسرحيات بلا أدنى شك تحمل العلامة التجارية المميزة لروســـيا الحمـــراء ، انها مسرحيات ــ كما تدل عليها عناوينها ــ تتبناها مزارب الكرملين » ثم سرد قائمة من العناوين تثير الضحك والاشفاق معا مثل : اعشقهن ثم اهجرهن ــ و فوق فى حجرة مابل ــ و ــ نوع جديد من الحب (؟؟) وزعم السيناتور بأن تلك العناوين تدل على تدهور خلقى يشتمله المضـــمون الذى هو ناتج من التأثير الشيوعى وأخلاقياته المنحلة •

ان تلك التحقيقات التى أجرتها لجنة الكونجرس احتج عليها فى سخط الكثيرون من أعضاء الكونجرس (المتنورين) وأرسلت آلاف الاحتجاجات برقا وكتابة من رابطة النقاد الدراميين بنيويورك ومن اتحادات العمال واتحـــاد حـــكام المدن والمثقفين وأساتذة الجامعات والمجالس البلدية ورجال الصحف والنوادى الأدبية والفنية فى كل أنحاء أمريكا غير أن الكونجرس لم يبـــال بكل ذلك ولا بملايين المشـــاهدين الذين استمتعوا بعروض المسرح الفيدرالى ولا بالانجازات الفنية الجبارة التى حققهـــا المسرح ولا حتى بالأسر الفنية العاملة بالمشروع التى شـــل طاقاتها الفنية وحاربها فى رزقها • فقد صدر مرسوم فى ٣٠ يونيو عام ١٩٣٩ انتهى بمقتضاه المسرح الفيدرالى وتشتت العاملون به ضحية للسياسة الضيقة الأفق •

ان النقاد والمحللين الدراميين المعاصرين بأمريكا يتحسرون أسفا على المسرح الفيدرالى الذى لم يستمر حتى العصر الحاضر ويتساءلون : ترى كيف يكون الوضع الدرامى فى أمريكا والفنون المسرحية بوجه عام لو لم يقتل هذا المشروع الرائع ؟ وما هو نوع الجمهور المسرحى المعاصر الآن فى أمريكا ؟ لاشك أن الاجابة على تلك الأسئلة وغيرها تورث الحسرة والأسف • من يعلم ربما كانت الحيـــاة الأمريكية نفسها غيرها الآن •

بعض مراجع البحث الأساسية

Estrin, J., *American History*, New York, 1956.
Flanagan, Hallie, *Arena*, New York, 1940.
Rice, Elmer, *The Living Theatre*, New York, 1959.
Rabkin, Gerald, *Drama and Commitment*, Bloomington, 1964.
Himelstein, M., *Drama was a Weapon*, New York, 1966.
Aaron, Daniel, *Writers on the Left*, New York, 1961.



بداية الحرب والمسرحيات الناضجة

- ٣ -

(من ميديا الى هيراكليس)

١ - ميديا :

المسرحية التالية هى ميديا ، قدمها يوربيديس عام ٤٣١ ق.م ، وكانت هى المسرحية الأولى من رباعيـــة تتـألف منهـــا ومن « فيلوكتيتيس » و « ديكتوس » و « النساء وقت الحصاد » (١) ويبدو أن هذه المسرحية قد صدمت ذوق الجمهور فوضعها النقاد فى بادىء الأمر فى عداد المسرحيات الرديئة وتركوها — أو تركوا لهـــا على مضض — للجائزة الثالثة بينما نال سوفو كليس الجائزة الثانية ، وفاز بالجائزة الأولى يوفوريون بن ايسخيلوس ، غير انها سرعان ما أخذت مكانهـــا كأروع ما حققته عبقرية فنان فى التراجيديا اليونانيـــة ، حتى لقد دمغت بطابعها كل ما أبدعه خيال شـــعراء التراجيديا فيما بعد .

يبدأ موضوع « ميديا » من حيث انتهت مسرحية « بنات بلياس » التى استعرضناها من قبل ، هرب ياسون مع ميديا من ايولكوس — بعد مقتل بلياس —



1) Norwood, (G.), *Greek Tragedy* Methuen, 4th ed. reprinted in London 1953, p. 192.

الى أرض كورنثا التى كان يحكمها آنذاك كريون ، وهو ملك عجوز ضنت عليه السماء الا ببنت واحدة ويؤرقه البحث عمن يرث عرشه ، ثم يجد هذا الملك فى ياسون ـ البطل الهمام ـ ضالته فيعرض عليه الزواج من ابنته بشرط أن يطرد ميديا لأنها لا يؤمن لها جانب ، ويجد ياسون فى هذا العرض صفقة رابحة ، فيقبل شروط كريون سرا ، ويتزوج الأميرة جلوكى فى الخفاء •

وتبدأ المسرحية بمشهد لقصر ميديا فى كورنثا تدخل وصيفة ميديا المسنة تبكى ـ فى مقطوعة من أروع ما أبدعت عبقرية يوربيديس ـ حظ سيدتها العاثر وتندب اليوم الذى هربت فيه مع ياسون وما توالى عليها بعد ذلك من مصـائب ، ثم تعرب عن خوفها أن تدبر ميديا أمرا جللا لتثـأر لكرامتها • ويعود الولدان من العابهمـا فى صـحبة المربى Paidagogos الذى يسر الى رفيقته فى الخدمة أن كريون الملك قد عقد عزمه على نفى ميديا والولدين وينصرف الولدان ، وتدخل الجوقة مكونة من نساء كورنثيات ، يبحثن عن ميديا التى تدخـل خارجة من القصر ، حزينـة مكتئبـة ، فتلقى خطابا طويلا تفرغ فيه كل آلامها وأحزانهـا وتندد بالقيود التى فرضها المجتمع على المرأة ، وما تتمخض عنه هـذه القيود من آلام وأحزان ومآسى (٢) • وبعد أن تدلل على قضاياها بحالتها الخاصة الراهنة تسأل رفيقاتها (من نســاء الكورس) أن تسـاعدنهـا فى التزام الصمت ان دبرت مكيدة لتنتقم لنفسها • ويدخل كريون ليأمر ميديا بالرحيل مع ولديهـا فتلتمس منـه أن يمهلهـا بعض الوقت ، والكنه يعلن أنه يخشاها ، فهى ساحرة تطايرت شهرتها ، وقد تناهى الى سمعه أنها تتوعده وتتوعد ابنته وياسون معا •

وتحاول ميديا أن تنفى عن نفسها مهارتهـا فى السحر وشهرتها بالحكمة ، بينما يعـاود كريون الافصاح عن مخاوفه ولكنها فى النهاية تحظى بمهلة يوم واحد • وعندما يخـرج كريون الملك تحادث ميديا الكورس فى نشوة محمومة •• ان فى يدها فرصة الانتقام ، ووسيلته ـ بعد أن تستعرض كل الوسائل الممكنة ـ هى السم • ولكن اين ستلجأ بعد أن تفلح فى تنفيذ مكيدتها ، لتنتظر قليلا فاذا لم تلح لها فرصة استبدلت بالسم سيفا تشهره فى وجه اعدائها • وتشيد الجوقة بهذا النصر العظيم :
بعد كل هذه القرون التى وصم الشعراء طوالهـا المرأة بالخزى والعار أتت هذه المرأة الآن لتعيد الى بنات جنسهـا اكليل الشرف (٤١٥ ـ ٤٢٠) وسيعلو قدر النسـاء وسيرمى اسـمهن عن كاهله ارزاء اقترانه بسوء السمعه ، وستكف ربات الشعر ملهمة المنشدين القدماء عن التغنى بغدرنا وخيانتنا » ثم تندد الجوقة بضيعة الحقيقةوالشرف على يد الرجل كما أكد ذلك ياسون بما فعل • ويتلو هـذا أول مشهد لياسون ، ويواجه الرجل المرأة ـ فى البداية يلوم ياسـون ميديا على تهورها وغبائها لازعاجهـا الملك ، ثم يبدى استعداده لمساعدتها على الرحيل ، غير أنه عندما تنفث فى وجهه ميديا سموم كلماتهـا الملتهبـة ، معيدة على اسماعه ذكرى ماقدمته له من خدمات وأفضال ، وما تكبدته من أوزار جرائم بشعة اقترفتها من أجله ، يتحول ياسون من عمـلاق الى قزم ويهب للدفاع عن نفسه : لقد كانت رغبة الهة الحب هى التى اجبرتها على مسـاعدته ولكنه ليس جاحدا يتنكر لها ، فكفاها أجرا على خدماتها أن حققت بقدومها الى اليونان شـهرة فى الحكمة

---

(٢) يرى نوروود أن هذه السطور (٢٣٠ ـ ٢٥١) لا ترتبط بالشخصية ولا تخدمها بقدر ما تمثل نقدا صارما لموقف الآثينيين المعاصرين ليوربيديس من المرأة وليس لهذه السطور ما يربطها بشخصية ميديا غير مبررات واهية •
See Norwood, *ibidem*, foot-note p. 192.

والذكاء بين اليونانيين ، ولقد عاشت فى بلد متحضر يحكمه دستور وقوانين ، ولقد تزوج لينجب لأبنائها اخوة يجرى فى عروقهم دم ملـــكى خالص من الأم والأب ، وان شكوى ميديا ليست الا لأن الغيرة قد اعمت بصيرتها ٠

والمشهد رائع للغاية ٠ يبدو ياسون وكأنه على حق لكنه فاتر ، كله آذان صاغيـة لدعواها ـ وعلى استعداد لمساعدتها بكل ماتحتاج اليه الا أن يهبها دم قلبه ، أما هى ففى غمـرة احساسهـا بالهجر ، وعندما يتملكها الجنـــون لا تطلب الا مالا يعطى ، فالحب بالنسبة لها يعنى كل شىء ، وبالنسـبة له أصبح طيف خيال ٠ ويخرج ياسون بعد أن يضيق بخطبة ميديا المريرة التى ترفض فيها ـ فى سخرية لاذعة ـ أن تقبل منه المساعدة ٠ وتنشد الجوقة عن قوة الحب القاهرة وتنعى حظ ميديا العـــاثر الذى افسده الحب وافسد عليهـــا حياتها ٠ ويدخـل أيجيوس ، ملك أثينـــا الذى يمر بميديا فى طريق عودته الى بلده فيعلن استعداده لايوائها فى مقابل أن تساعده على أن يبرأ من العقم فى انجاب الأطفال ٠ وبعد أن تطمئن ميديا الى مصيرها تبـدأ فى تنفيذ خطتهـا (٧٧٤ ـ ٧٩٩) : ســتتظاهر بالصفح ، وستطلب الى ياسون أن يساعدها فى الحصول على اذن لولديهـا بالبقاء وترحل وحدها ، وسترســل ولديها بهدية للعروس الجديدة يتقربان بها منهـا وحقيقة أمر هذه الهدية ثوب مسموم يهلك كل من يلبسه أو يلمسه ، ثم تذبح ولديها بعدذلك لتؤصل الأسى فى قلب ياســون وتؤكد مرارته ٠ وترســل ميديا فى طلب ياسون ثم يتغنى الكورس بعد ذلك (٨٢٤ ـ ٨٥٠) فى نشيد رائع جميل بمجد أتيكا فى الحكمة والشعر ويتساءل كيف تقبل هذه الأرض الطاهرة أن تأوى آثمـة قاتلة ٠ ويأتى ياســـون وينخدع بحيلتها ، ويخرج مع ولديه والمربى حاملين الهدية الى العروس ويعود الولدان ٠ الغى الحـكم بنفيهما ٠ قبلت العروس الهدية ٠ تحقق جانب من رغبتها وما بقى عليها الا أن تقتل الولدين ٠ ويجسد يوربيديس على لسان ميديا صراعا مضنيا بين عاطفتها كأم لهذين البائسين وحبها البالغ لهما وبين رغبتها الجامحة وتعطشها للثأر لكرامتها ، وتتغلب العاطفة فى النهاية ، فتدفع بولديهـا الى الداخـل وبعدد الكورس ما يقاسيه الأباء من آلام فى سبيل أبنائهم ويدخل الرسول معلنا موت جلوكى والملك ، وتبتهج ميديا ثم تدخل المنزل خلف الولدين ٠ وتدعو الجوقة اله الشمس أن ينقذ أحفاده من الموت ، ثم يسمع صراخ الصغيرين ٠ ويدخل ياسون فى هياج مجنون أملا فى أن ينقـذ ولديه من قبضـــة أقارب الملك فتفاجئه الجوقة بأن ولديه قد ذبحا ، ويقف فى يأس ومن السماء يتناها اليه صوت ميديا فى عربة تجرها الأفاعى المجنحة وقد تعلقت بها جثتا ولديه ، فيضرع اليها أن تترك له الجثتين يقدم لهما فرائض الدفن لكنها ترفض فيكاد يجن بينما تنطلق ميديا فى الهواء مطلقة ضحكة هيستيرية ، تتمزق ألما ولكنها تنتشى لذلك الألم أن ياسون لن يسعد فى حياته ، وناشرة خلفها سحابة من البغضـــاء تطفىء النور فى عين الشمس ٠

ويسترعى البنـاء الدرامى لهذه المسرحية الانتباه بشكل واضح (3) ٠ فعند سوفوكليس كان التحام الارادات والعواطف المتضاربة وما ينطوى عليه هذا الالتحام من صراع، يأتى من مواجهة شخص بشخص آخر ، أما فى هذه المسرحية يتم هذا الالتحام ويشب الصراع على أشده داخل صدر شخص واحد ، ولو كان سوفوكليس هو مؤلف هذه المسرحية لصور لنا ياسون بشــكل آخر فجعـل الحق فى جانبه وجعل حججه أقوى من حجج ميديا وجعله أكثر اســتدرارا لتعاطفنا معه ، ولانصرفت الحبكة والتعقيدات عنده الى الموضوع دون الشخصيات ولكننا مع يوربيديس نقع على مادة تفيض بالعنصر المأساوى عندما نجد ان الروح الانسانية قد انشقت على نفسها ووقعت نهبا لصراع عنيف يدور بينها وبين نفسها٠ فأخطاء ميديا وحنقها المتـأجج وتدبيرها خطة الانتقـام لا تتسلط خلال العمل فحسب وانما هى وحدها المسرحية كلها من أول كلمة حتى آخر كلمة ٠ وهو هنا يقدم لنا شخصية مأساوية من داخلها ويتركها تقـدم نفسها بنفسها فى المأساة ولم يقدمها من خارجها بأن يترك الشخصيات الاخرى تحـــدد ملامحها كالكستس ٠ وهى لهذا السبب تحقق انطلاقة جديدة فى تكنيك التراجيديا (خاصة فى توظيف الكورس كما سيأتى الحديث فيما بعد) وترسم البداية لمرحلة خطيرة فى فكر يوربيديس العقلانى ، فان تلميذ السفسطائيين النجيب الذى اســتوعب كل تقـاليد عصره ، والذى شحذت ذهنه مجـادلات أساتذته العظام وزودته أساليب المنطق والقياس بطاقات‌فكرية هائلة وبقدرة

3) Norwood, (G.), *op. cit.*, p. 196.

فائقة على التجديد والابتكار لم يكن ليرضى بما ورث من تقاليد عصره فتحول الى ثورة على هذه التقاليد • وان قارئ ميديا اليوم ليستطيع – في يسر – أن يتخيل ما أحسه جمهور النظارة ازاء هذه المسرحية ، فان هذا الجمهور قد انتقل تذوقه للمأساة من مسرح ايسخيلوس الى مسرح سوفوكليس فى سهوله – على الرغم من تباين هذا عن ذاك – لم يدرك معها انه قد انتقل من مرحلة الى مرحلة أخرى ، فلم يصدمه ما استحدثه سوفوكليس من تجديدات على المسرحية • ووضع لنا ارسطو فيما بعد شروطا ومواصفات لعناصر التراجيديا : للبطل المأساوى والحدث والموضوع والصراع والذروة والتطهير والمدخل والخاتمة وغيرها ، ولا شك ان ارسطو قد خلص الى هذه المواصفات من دراسة لأحكام النقاد الذين عاصروا المأساة فى فترة ازدهارها ومن شروح المعلقين على نصوص المسرحيات وهم قد تأثروا الى حد بعيد بذوق الجمهور وأحكامه على العروض التى شاهدها• وتتفق مع هذه المواصفات والشروط التى وضعها ارسطو جميعا عناصر التراجيديا عند سوفوكليس ، أما فن يوربيديس فقد كان يمضى على نحو آخر ، فهو الوريث لمن سبقوه وهو الثورة على ما ورث • يستطيع قارئ ميديا الحديث بعد أن يتعرف على ذوق الجمهور تجاه المأساة من خلال أحكام أرسطو ودراسة مسرح سوفوكليس أن يتصور الاحساس الذى طبعته هذه المسرحية – كغيرها من مسرحيات يوربيديس – فى نفوس الآثينيين فيما يتعلق بتكنيكها ومضمونها •

فى البداية نجد ان البطل المأساوى كما يحدده ارسطو ، انسان لا يفترق عنا فى شيء ، لانه لو لم يكن كذلك لما أحسسنا نحوه بالخوف على مصيره والشفقة من أجله (٤) • وهو ليس قديسا بحيث يتحقق انكساره وسقوطه بارتكابه أبسط المعاصى لا أكثر • وهو ليس بشيطان بحيث نرى فى انكساره وسقوطه نوعا من الردع والتهذيب الأمر الذى لا يمت الى المأساة بصلة ، البطل المأساوى اذن عند ارسطو وسط بين هذين ، يميل الى الخير أكثر من ميله للشر ، ويفنى بسبب سقطة « همارتيا *Hamartia* » من أى نوع •

وتفجانا مسرحية ميديا ببطلة من نوع آخر ، ليس فيها جانب شر يقهر جانب خير ، فلا يتملكنا الخوف على مصيرها مثلما نخاف على أنفسنا ، لكننا قد نرتاح لو خطر ببالنا أن نهاية هذا الشيطان الأثيم لن تكون أسعد حظا من نهاية أى من أبطال المآسى الاخرى •

ولا شك أن بيتز Bates (٥) يتردى فى خطأ جسيم عندما قال : «ان عبقرية يوربيديس لم تتفتق عن شخصية مأساوية تضارع » ميديا • قد يصدق زعمه ولكنه لا يتفق مع ما يقرره صفحة ٤٤ بقوله

« ان كل تعاطفنا ينصب على الطفلين البائسين » «لأننا لانشعر بعطف على ميديا المتوحشة الا قليلا» • أهى اذن ليست شخصية مأساوية بقدر ما هى ميلودرامية ؟!

الحقيقة أن ميديا – فى حياتها الحقيقية – ربما لم تكن شيطانا خالصا ، فهى أم تحب صغيريها وتحب ياسون (ان كان فى ذلك حسنة لها) ، وقد كانت محبوبة بين أهل كورنثا ، ولكنه دور هذه التراجيديا الأساسى الذى جعلها هكذا كما تبدو لنا فى المسرحية ، لا كما نعرفها • وكان من الممكن أن يجعل منها يوربيديس امرأة طيبة تتحول الى وحش كاسر بسبب الاهانات المتكررة لها ، وما كان يوربيديس بحاجته الى تعديد سوابق ماضيها كلها فيجعل منها شيطانا خالصا لولا ان ذلك كان بيت القصيد فى نيته ، فيقطع بهذا التطرف الصلة بينها وبين البطل المأساوى الارسطوطالى(٦) •

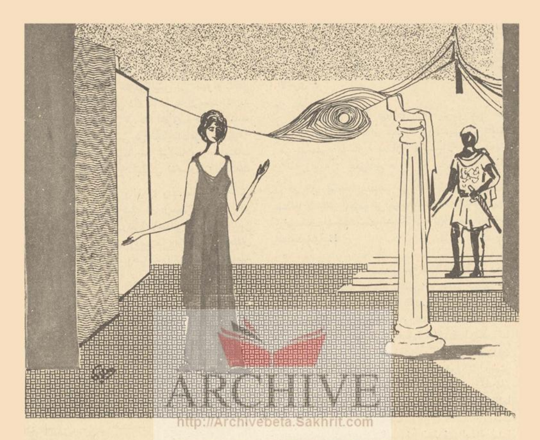
وكذلك ياسون ، لا نجد فيه الا كل ما هو وضيع وحقير ، ولم يكن يوربيديس يقصد من ذلك أن يسخر من شخص بالذات من خلال ياسون – على الرغم من انه من خلال ياسون كان يوربيديس يسخر من كل بنى عصره – وانما جعله كذلك لنفس السبب الذى جعله يصور ميديا على مثل هذه الحدة والتطرف والى نفس السبب ترجع البساطة التى فطر عليها باقى شخصياته الثانوية • كان سوفوكليس يبعث فى شخصياته الثانوية قدرا

(*) استبدلنا بالحروف اليونانية حروفا لاتينية Transliteration كل حرف بما يقابله فى النطق •

) Kitto, (H.D.F.), *Greek Traegdy*, Methuen, 1st ed., L[illegible]on 1939, pp. 188 ff.

5) Bates, *Euripides*, p. 37, Apud, Kitto, op. cit., p. 188.

(٦) كذلك أجا ممنون ، كلاهما شخص مأساوى (أو ضحية) ولكنه ليس شخصية مأساوية •



كبيران من الحيوية لأن هذه الشخصيات تخدم عمله، وكان يوربيديس يهملها لأن هذا الاهمال يخدم عمله.

وقال ارسطو أيضا بأن الجوقة يجب أن تشارك في الحدث كما عند سوفوكليس لا كما عند يوربيديس ، وفى هذه المسرحية تذبح ميديا ولديها بينما لا تتحرك الجوقة ، كل ما تفعله نساء كورنثا الخمس عشرة هو التداول فيما اذا كان ينبغى أن تتدخلن ، وقد يمكن القول بأن هؤلاء السيدات تمثلن جماعة من الجمهور المثالى ، لا يتوقع أحد المشاهدين أن تتدخلن لمنع الجريمة ، ولعل يوربيديس كان يقول لنفسه : اذا كانت فكرة امكان تدخل احدى هؤلاء المشاهدات المثليات لم تراود أحد السادة من النظارة فلماذا افترضها أنا . وأكثر من هذا الموقف غرابة موقف الجوقة قبل هذا عقب سماعها قرار ميديا الأخير بأن تقتل الصغيرين وقبل سماع ما حدث لجلوكى والملك مباشرة . اننا لو تذكرنا مدى ما كان يحدثه سوفوكليس فى مثل هذه الحالات ـ عندما يكون البطل بصدد عمل خطير كهذا ـ بحديث الجوقة نكاد نصدم عندما نجد أن يوربيديس يمضى فى دراسته عن مزايا العقم وعدم الانجاب وتشغله الكتابة ـ فى نفس وزن الانابيستوس ـ عن هذه الفكرة التى طرح ملامحها فى حديثه السابق على لسان ميديا ليتمه على لسان الجوقة ، وكأن هذه الفكرة بلغت من الاهمية قدرا جعل الجوقة لا تتنبه الى خطورة القرار الذى اتخذته ميديا بقتل ولديها ، ولا يعنيها التعليق على هذا القرار ـ على أهميته الحاسمة فى تطوير الحدث ـ بقدر ما يشغلها استكمال الحديث عن الاحزان التى يخلفها موت الأبناء .

هذا التناقض بين الأوركسترا وبين ما يجرى على المسرح قد أصبح من أمضى أسلحة يوربيديس التى حصن بها فنه ، ولكن الامر محير هنا ، فالموضوع

يتناسب مع المضمون ولكن المعالجة لا تتوافق معهما بما يقطع على الايقاع الوجداني للمسرحية انسيابه وتدفقه .

ويحدد ارسطو الاسباب التى تنتهى بالبطل المأساوى الى الدمار أو الفاجعة *To phthartikon* فيضع فى أولها سفك دم أحد الاقارب مع معرفة الجانى أن ضحيته يحمل نفس دمه ، فهذه « معصية *Miaron* » ومسرحية ميديا زاخرة بالكثير منها ، ومع ذلك لاتنتهى المسرحية بفاجعة تدمر هذه البطلة بما يستدر الشفقة من جانبنا عليها .

وعندما يدخل الرسول ليصف موت جلوكى وكريون ، يضع يوربيديس هذا الوصف فى أسلوب بالغ الرعب والفظاعة لا نجد له مثيلا فى التراجيديا اليونانية كلها . ولقد شهد الناس فى المسرح اليونانى — من قبل ميديا — مشاهد بالغة الرعب تمثلوها خلال الوصف أو قدمت لهم صراحة على المسرح : أوديبوس يفقأ عينيه ، وكلوتيمنسترا يذبحها ابنها ، ولكن ارتياعهم لهذه المشاهد الاخيرة كانت تحتويها عاطفة أشمل هى الشفقة من أجل مصير البطل ، تلك الشفقة التى تؤدى فى النهاية الى التطهير *Katharsis* . فأين هنا فى ميديا تلك الشفقة المأساوية ؟.. لا شك ان نهاية ميديا ليست هى موضوع هذه الشفقة ، فهى لم يصبها أذى ، واننا نحزن لموت فتاة بريئة (جلوكى العروس) ولموت أبيها لا لشىء الا لاحساسنا بأن نوعا من الظلم قد وقع على ضحيتين من الأبرياء ، ولكننا لا نشفق عليهما كضحيتين لسقطته (همارتيا *Hamartia*) ارتكباها فقادتهما تبعاتها الى هذه النهاية ، ولا نشفق عليهما لاعوجاج فى الشخصية أو لان قانونا صارما للحياة قادهما الى هذا الدرب ، وكذلك الحال مع الصغيرين البريئين ، وانما دفعنا الى استشعار هذا الحزن جنون ميديا ، ولهذا يظل تفكيرنا فى دورته فى فلك ميديا حتى خلال هذه المشاهد الوثيقة الصلة بدراما الغير .

هل كان من الضرورى اذن أن تتطور الاحداث فى المسرحية وفقا للقانون الدرامى فى مبدأ الضرورة والاحتمال *Ti eikos e anankaion* الى أن تنتهى برجم ميديا أمام الناس أجمعين ؟.. لسوف تتحول المأساة حينذاك الى ميلودراما فارغة سخيفة عن قصة جريمة وعقاب وتبقى المسرحية قاصرة عن تطهير النفوس من الخوف والشفقة بالخوف والشفقة .

وحيثما نظرنا فى مسرحية ميديا سوف نجد خروجا بينا على مواصفات ارسطو وتباينا جوهريا مع أسلوب سوفوكليس ، وكلما ترك يوربيديس عبقريته تعمل فى معالجة العنصر المأساوى فى المسرحية كلما زادت الشقة بين فنه وفن رفيقه الى أن نصل الى مسرحية « الطروادیات » حيث لا نجد حادثة واحدة هى النتيجة « الضرورية أو المحتملة » للحادثة السابقة على الاطلاق ، والاهتمام بالشخصيات ضئيل ، والكورس لا يعى شيئا عن الاحداث الجارية ومع ذلك فهى مأساة رائعة ممتازة . لا بد اذن أن منهج يوربيديس كان منطقيا سليما .. ولنحاول أن نتفهم منطقيته وأن نستطلع أسرار الاعجاز فيه هنا فى ميديا .

منذ البداية تبدو ميديا شخصا مأساويا ، ولكنها ليست بطلا مأساويا أو شخصية مأساوية ارسطوطالية ، يحكمها وجدان عارم ولا حكم لها عليه حين تحب أو تكره ، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (الهمارتيا) هى السبب فى هذه الطبيعة الدرامية ، ولا تدع لنا المسرحية لحظة نبحث فيها عن بعض الفضائل الممكنة فى شخص ميديا ، فمنذ بداية المسرحية نعرف أنها شيطان أنيس ، خانت أباها وقتلت أخاها فى كولخيس ، وقتلت بلياس فى أيولكس ، وها هى تدبر مقتل العروس والملك وياسون والطفلين فى كورنثا . هما أيضا ولداها — هذا من سوء الحظ ولكنه لن يرجعها عن عزمها . والصراع الذى يتنازعها مع عاطفة الامومة لا يوحى بجانب خير يصارع الشر فى نفس هذه الأم بقدر ما يبرز طبيعة العمل الذى هى بصدده ، هو صراع مسرحى أكثر منه اقناع وتحليل سيكلوجى ، وحجتها أنها لن تطيق أن ترى الأعداء يضحكون عليها . ومأساة هذه المرأة أن عواطفها أرجح فى القوة من تدابير عقلها *Thymos kreissôn tôn bouleumatun* (١٠٧٩) ، وقد صورت هذه العواطف على درجة من البأس والقوة جعل كل ما ينطق به لسانها وكل قراراتها تنبثق عن طبيعتها القوية المتسلطة وهذا يجعل منها شخصية درامية — لا ننكر هذا — ولكنها ليست شخصية مأساوية بالمفهوم المتعارف عليه لهذا الاصطلاح . لانها تصل حد الافراط فى كل شىء شديدة البأس شديدة البساطة أيضا ، والاحداث كلها والمواقف مكرسة لاثارة عواطفها وحمل تلك العواطف الى ذروة الافراط ، ورغم ذلك لا تتحول

المسرحية الى ميلودراما ، لان ميديا – الى جانب هذا الافراط فى عواطفها حقيقية، وشخصيتها وانفعالاتها تطبع فى نفوسنا ما هو أبلغ من الاثارة التى تخلفها قصة عنيفة • هى مأساوية ولكن على نحو مغاير •

يتمثل العنصر المأساوى عند سوفوكليس فى أن قوى الضعف تقهر أسباب القوة ، وأما العنصر المأساوى فى ميديا ، فيتمثل فى انها شخصية يجب أن تباد من الوجود توا ، فقد قدر عليها أن تظل مصدرا لعذابها ولتعذيب الآخرين ، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحل الا تاركة خلفها الدمار – وهذا وحده يجيب على تساؤلنا: لماذا تموت جلوكى البريئة ولماذا يموت الملك ، ويموت الطفلان ؟ – انها تقاس ما فى ذلك شك ، وهذا جانب له أهميته وضرورته فى الدراما ولكنه ليس هو العنصر المأساوى وانما يتمثل هذا العنصر فى أن هذه المرأة تغلب العاطفة عندها العقل وبهذا تتحول أداة للدمار يجب أن تباد • ولقد دمرت حياة جلوكى وكريون والطفلين ، وقضت على ياسون وعلى سلامها وأمنها ولكنها لم تضع نهاية لحياتها – هى باختصار أداة لتدمير المجتمع المحيط بها •

ومن هنا كان على يوربيديس : اما أن يصف موت جلوكى على هذه البشاعة والفظاعة أو يفسد موضوعه ، لان ماتعانيه ضحايا ميديا جزء من المأساة لا يقل فى أهميته وشدة ارتباطه بالعنصر المأساوى عن معاناة ميديا نفسها ان لم يكن أكثر أهمية • وهنا نقطة خلاف جوهرية بين سوفوكليس ويوربيديس ، لان الحدث عند سوفوكليس يصل ذروته المأساوية بدمار البطل – ولهذا يمنع المنطق وصف هذا الدمار لان الوصف يؤدى الى تميع الاثر النفسى للحدث – وقد يفنى – فى اثر البطل – عدد آخر من الشخصيات كموت هايمون ويوريديكى فى مسرحية انتيجونا ، غير أن موت هذه الشخصيات يؤصل الأثر فحسب ويعمق التطهير فى النفوس بعد نهاية البطل • وعلى خلاف ذلك عند يوربيديس لا نصل الذروة ولا يأتى التطهير عندما نشهد مصرع البطل ، وانما تبعث هذا التطهير فى نفوسنا فظاعة موت جلوكى عندما نعلم انها والآخرين كانوا ضحايا لقوة غاشمة ، وميديا هى أقصى ما يمكن أن تصل اليه هذه القوة الغاشمة ، ولا يسألنا يوربيديس أن نتعاطف مع هذه البطلة عندما تتنبأ بمصير ينتظرها مثلما يستجدى منا سوفوكليس أن نتعاطف مع بطله أويديبوس مثلا ، وانما يطلب الينا أن نفهم أن ياسون وميديا أنماط لها وجودها – ان لم يكن فى الواقع ففى الشعر ، وأن نحس بالفزع عندما نسمع عن الدمار الذى تحثها عاطفتها اليه ، وتدفعها دفعا ، وأن نحس بالعطف على أولئك الذين سيسقطون ضحاياها ونشعر بسيل مأساوى عندما نجد ان هؤلاء الضحايا قد سقطوا بسبب قوة غاشمة ومن ثم نحس بالشفقة والرثاء لميديا المتوحشة عندما ننظر اليها من نفس هذه الزاوية الموضوعية التى رآها من خلالها يوربيديس •

ونستطيع أن نقارن كلهذا بنظرية الهمارتيا عند ارسطو • سنجد ان يوربيديس كان – كأستاذه أناكساجوراس – عقلانيا يعتقد أن العقل *Nous* وليس العقيدة أو الدستور هو الذى يوجه الحياة • وكان يرى انه الى جانب العقل هناك العواطف غير العاقلة(٧) ، وهى ضرورية ولكنها كثيرا ما تطيش فتجلب المصائب والدمار ، وعندما تنطلق عاطفة فتخرج عن حدودها يتحتم العقاب ، وقد يقع هذا العقاب على المذنب وحده وقد يطوى معه الكثيرين غيره من المحيطين به• وفى اطار هذا الفهم لدراما الانسان تتقمص الهمارتيا فردا أو اثنين يصبحان هما – (ميديا وياسون) – الهمارتيا نفسها بسبب جنوح عواطفهما الى الافراط ، وتقع تبعة هذه الهمارتيا أو الخطيئة على الجميع ، وقد تصيب المخطئين أنفسهم وقد لا تصيب ، لان ميديا اذا كانت قد حملت نصيبها من الآلام فان مينلاوس وأورستيس فى « اندروماخى » قد خرجا سالمين •

والفارق العظيم بين يوربيديس وسوفوكليس هو أن الاخير قد عاد بالفرد الى مركز الدراما فكثف فيه وحده ما وزعه يوربيديس على الجماعة ، فعند سوفوكليس البطل هو المثل للانسان ، فيه القوة والضعف ، وهو الذى يدفع ثمن ضعفه ، ومن هنا يحقق مسرح سوفوكليس أعظم المزايا التى أشاد بها ارسطو، ولان يوربيديس قد وزع المأساة على الجماعة دون أن يحصرها فى الفرد فقد أصبح فى غنى عن هذه المزايا الارسطوطالية •

وقد يبدو ضربا من العبث والشطط أن نقول أن ميديا بايجابيتها وتدفقها تشبه هيكوبا بسلبيتها واستسلامها ، ولكن الحقيقة أن هيكوبا ومن حولها قد سقطوا ضحايا لقوة غاشمة ، وقد كانت ميديا ومن حولها ضحايا لقوة غاشمة هى مزاج ميديا

(٧) احسن من عالج هذا الموضوع :
Dodds, (E.R., *Euripides the irrationalist*, C.R. 1929, pp. 97 ff. Apud, Kitto, *op. cit.*, p. 195.

نفسها وطبيعتها ، ولهذا ينبغى أن ننظر الى ميديا على انها ضحية مأساوية أكثر منها وسيطا مأساويا .

ولا تسلم نهاية «ميديا» من الاختلاف مع النهاية فى مسرح سوفوكليس ومن الخروج على مواصفات ارسطو . يقول ارسطو(٨) عن نهاية المسرحية : « ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها (وتمهد لها أحداث القصة) لا من تدخل الهى كما هو الشأن فى مسرحية ميديا » . وليس هذا الاعتراض مسدد الى الاله من الآلة Deus ex machina ففى مسرحية فيلوكتيتيس بظهر هيراكليس لكن ظهوره جاء بعد مقدمات مهدت بها المسرحية لهذا الظهور . أما فى ميديا فلم يكن ثمة ما يمهد لظهور عربة مجنحة ، فلماذا لجأ يوربيديس الى هذه الحيلة ؟

قد يقال ان ميديا سيدة اجنبية ولها من فنون السحر ما تجهله نساء كورنثا المحيطات بها ، وظهور العربة أمر طبيعى بالنسبة لهذه المرأة ، غير أننا اذا دققنا النظر فى المشهد الاخير سنجد ان ظهور العربة ملائم جدا من وجهة نظر دواما الانسان كما فهمها يوربيديس ، فلقد اقدمت ميديا على جرائم ارتاعت لها أفئدة نساء كورنثا ، وبعد أن قلن « لسوف يتوج الشرف جبين المرأة » عندما رأين المرأة — ممثلها ميديا — قد هبت لتدفع عن نفسها الأذى وترد الاساءة بمثلها ، يتوجهن الآن بهذا الدعاء (١٢٥١) « اشهدى أيتها الارض ، وانت ياشعاع الشمس هيلوس الوهاج ، انظرا الى هذه المرأة المدمرة .. ، وأنت أيها النور ، يا سليل الآلهة ، شد وثاقها ، اطرد من البيت سفاكة الدماء .. وروح الشر التى ايقظتها آلهة الانتقام .. الخ » وعندما يدخل ياسون ويعلم بما حدث لابنيه يصيح فى وجه ميديا (١٣٢٧) « كيف ستواجهين الشمس و تنظرين الى الارض بعد ان ارتكبت حماقتك وجرؤت على أفظع الآثام .. » ولقد دنست جرائمها الارض والشمس فماذا فعلا بهذه المخطئة .. ؟ لا نعرف ما فعلته الارض بها ولكن اله الشمس قد أمد هذه المجرمة القاتلة بعربة تهرب عليها .

هل يتنافى ذلك مع المنطق ؟ فى هيبوليتوس سنرى انه على الرغم من أن العقل يجب ان يكون دائما هو رائدنا فان الالهة افروديتا وارتميس قد خرجتا عن حدود كل عقل ، وياسون والكورس فى « ميديا » يعتقدون أن الآلهة يجب أن تكون أحكم من البشر ولكن الآلهة قد خيبت عقيدتهم وأثبتت أنها عاجزة عن ايقاف عمل الانسان . لابد اذن أن هناك عقلا قويا *Nous* يحكم الوجود — كما يقول أناكساجوراس — والى جانب هذا العقل هناك قوى أخرى نعبدها عبثا وظهور العربة فى النهاية ليست الا لمحة مخيفة للدلالة على قوى خفية سنراها فى ذروتها فى « عابدات باكخوس » قوة لا نفهمها وليس لنا عليها من سلطان ولكننا نشارك فيها فحسب ، وليست هذه العربة من ناحية أخرى الا رسما لعلامة استفهام كبرى : لماذا تساعد الآلهة المخطئين وسفاكى الدماء ؟! وهذا التساؤل ولا شك ينطوى على تشكيك وعداء شديدين لميثولوجيا العصر ما كان يوربيديس لينجو من تبعته لولا انه ببراعة قد فصل أفكاره ظاهريا عن الدين والصقها بدراما الانسانية .

نهاية ميديا اذن لا تنبثق عن تطور منطقى للحدث يمضى داخل اطار مبدأ الضرورة والاحتمال وانما يقدمها يوربيديس — عن عمد — على انها هى محصلة أفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على انها ليست تلك السيدة الآثمة او الزوجة المتنقمة وانما على أنها تجسيد او تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية ، أو بمعنى آخر كانت ميديا رمزا لفكرة مأوساوية — ودعك مما يجرى على المسرح — فى ذهن يوربيديس فمع هذا العقلانى لا ينبغى أن ننظر الى المسرحية التى يجرى تمثيلها على المسرح على أنها هى المأساة الحقيقة وانما هى القناع الذى تطل به علينا الفكرة المأساوية، وينبغى أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل ، والمأساة الحقيقية تجرى بين هذه الظلال ، أما الاشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفى خلفه يوربيديس أفكاره لما فيها من خطورة تتهدد حياته ، وفى نطاق فهم ميديا على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية نستطيع أن نشعر بالتطهير الذى طالما فتشنا عنه ، نشعر به فى وصف الرسول لموت جاوكى الضحية البريئة لهذه القوة الغاشمة .

ونترك شخصية ميديا لنرى ما تخفيه وراءها هذه الشخصية فان ما وراءها وحده — وليس تلك الشخصية التصورية فى تلك الظروف الخيالية —

(٨) ارسطو ، فن الشعر ١٤٥٤ ، ٣٨ ، ترجمة د. عبدالرحمن بدوى .

هو الذى فرض الاطار الاخير الذى تمضى داخله هذه المسرحية ٠ ولم يكن التكنيك المسرحي وحده هو كل ما صدم جمهور النظارة فى هذه المسرحية وانما كان للمضون دوره الخطير فى ابتعاث هذا الاثر فى نفوس الآثينيين. فاذا استعدنا الى الذاكرة ما عرفناه من حياة يوربيديس برزت امامنا نقطة او اكثر على جانب من الاهمية. فالمسرحية فى المكان الاول تعرض قضية امرأة أجنبية ضد رجل يونانى أخطأ فى حقها، وكثـــيرا ما أحب رجال حضريون نساء أجنبيات ثم تركوهن، وماأكثر ماتكررت هذه الظاهرة منذ الازل، ولكننا نشك أن تكون احدى هؤلاء السيدات المهجورات قد وجدت مثل هـــذه الكلمات النارية الملتهبة التى نطقت بها ميديا ، والاعجاز فى هذا هو أن هذه العاطفة البيضاء المتأججة قد تكون مثارا لسخرية لاذعة ـ كالسخرية التى يقابل بها مجتمع العبيد أمة تقع فى حب سيدها ـ ولكن من يشـــهد مسرحية ميـــديا لا يستطيع أن يكتم ضحكة ســـخرية مريرة عندما يستمع الى ياسون ـ بعجرفة اليـــونانى ـ يشرح لميديا أى فائدة عظيمة قدمها لها عندما أتى بها الى بلد متحضر ٠ ولكى يستميل يوربيديس قلوب جمهوره الى جانب ميديا ، كان يذكرهم دائما بأن هذه السيدة الاجنبية تشارك الاثنين حقدهم على كورنثا ، فقـد عرضت هذه المسرحية فى العـــام الاول من حرب البيلوبنيز سنة ٤٣١ق ٠م ، ولاشك أن السباب التى وجهتها ميديا الى ملك كورنثا والمكائد التى دبرتهـا لذلك الملك ولاسرته كانت تؤمن فى نفس الاثينى أمل الانتصار لبلده على كورنثا وكان يرضى غروره أن يرى أثينا تقوم بدور حامية الضـــعفاء (٩) والملجأ الامين لهذه الصديقة ، وربما آذاه أن يسمع ياسون يصمها بالحمق والغباء (٤٥٧) ويتنكر لها وهى التى اقترفت أبشع الآثام من أجله ٠ لكن عطف الاثينى على هذه السيدة سرعان ما تبدده شتائمها لرجل تجرى فى عروقه دماء يونانية (٤٦٦) فمهما كانت ميديا أهلا للثناء على تضحيتها ، ومهما كانت عدوا ينـــاصب كورنثا العداء هى امرأة أجنبيـــة قبـــل كل شىء وياسون رجل يونانى ٠

« ولقد تميزت السلالة اليونانية منذ قديم الازل عن كل الاجـــانب بالتحرر والحـــدة فى الذكاء (هيرودوتوس) » وهذه النعرة اليونانية التى صورت لهم أنهم اسمى الناس أجمعين قد أوحت اليهم أن عداء ميديا لياسون ـ محقة ربما ذلك ـ هو عداء وامتهان لهم اجمعين. غير ان هذا الشعور بالعداء فى نفوس الآثينيين تجـــاه هذه المرأة يعود فيرتد على ياسون عندما تكشـــف ميديا عن هذا الرجل وغدا تنكر للوعود التى اشهد عليها الآلهة وعندما تثير ميديا الشـــك حول حقيقة عقيدته الدينية « لست أدرى .. فلعلك تعتقد ان الآلهة لم تعد هى الحـــاكمة ولم يعد بيدها الامر .. وان ثمة قوانين جديدة قد استـــنت للبشر فى هـــذه الايام » (٤٩٣ ـ ٤٩٤) ثم يتأكد لهم من حديثه بعـــد ذلك انه انســـان مخادع جبـــان عندما يرد عليها بانها قد اخذت اكثر مما اعطت (٥٣٥) وعنـــدما يعـــدد عطاياه لها ٠٠ جعلها تقيم بأرض هلاس (٥٣٦) وبفضـــله تعلمت ما هى العدالة (٥٣٦) وعاشت فى ظل دستور وقوانين ٥٣٨) وذاعت شـــهرتها فى بلاد اليونان بالحكمة والذكاء (٥٣٩ ـ ٥٤٠) فلا يملكون الا أن يطلقوا ضحكة ساخرة ٠

ان القضية ليست أن ميديا سيدة اجنبية فحسب، وانما هى امرأة أيضا تحارب فى معركتها الرهيبـــة الدائرة أبدا ـ وان احتجبت عن الظهور أحيانا ـ بين المرأة والرجل حتى أن المرأ ليكاد يعتقـــد أن أعمق الافكار واكثرها تبريحا فيما وجهته ميديا لياسون أو ما وجهه لها جديرة بأن تسجل فى كتاب خاص يجمع هذه المقتطفات : « أية زوجة لاى زوج » أو « أى زوج لاية زوجة » ٠ وميديا من خـــلال هذه المعركة تبرز ساحرة مجنونة الفؤاد ، ذلك الجنـــون الذى اكتوى به قلبها من الحب الذى طوح به ياسون ومن العدالة التى أنكرها عليها ومن غمرة الاحساس بالعجز وباهانة لاتطاق ، الامر الذى يجعل منهـــا خصما عنيدا لايستهان به، ولو أن شاعرا آخر قد عالج هذا الموضوع لجعل ميديا شخصية متعاطفة ، تحاول أن تظاهر نفسها بأن المرأة المقهورة هى ملاك فى النهاية ، ولسوف يسهل عليـه آنذاك أن يجعل الجوقة العظيمة التى تغنت بصحوة المرأة لتكون قوة هائلة فى الوجود تتغنى بيوم المرأة للرحمة والسلام ولكن يوربيديس وقد تأصلت فى نفسه حساسـية وذوق للتراجيديا لم ير الامور على هذا النحو ، فعندما تعانى المرأة المقهورة بميل يوربيديس الى القول «عندما تضيق المرأة الاجنبية المستعبدة بكبتها فلا تتوقعن أن تنتصب العدالة وانما أن يهلك الانتقـــام رجالا اغبياء .

(٩) تلح هذه الفكرة على يوربيديس دائما ، ففى معظم مسرحياته يجعل أثينا هى أرض الحمى للضعفاء ، وثسـيوس ـ ملك أثينا الأسطورى ـ هو معين المحتاجين كما سنلحظ ذلك بوضـوح فى « الضارعات » وفى « أبنـــاء هيراكليس » وفى « هيراكليس » ٠

ولم يكن هذا النوع من الموضوعات ليرضى جمهور المشاهدين ، ولكن أكثر ما يكدر صفو الرجل العادى من رواد المسرح فى عمل جديد تتفتق به عبقرية الشاعر ليس هو الموضوع وانما المعالجة ، ولقد تبين أن معالجة يوربيديس لهذا الموضوع كانت تمزق صفاء المشاهد وتلهب سخطه من ناحيتين ، اولا : لانها مفعمة بالالغاز مغرقة فى الغموض ، فهو لم يوزع شخصياته بين قسمين أخيار وأشرار وانما ترك الجانبين كل يعرض حجته ويتصدى للدفاع عنها باحثا (يوربيديس) عن نشوته فى أن يترك المشاهد وقد اختفى وجهه خلف علامات التعجب والاستفهام وابعد من ذلك من ناحية أخرى حاول يوربيديس أن يتعمق فى دراسته عن قرب وباخلاص شديد لمتاهات الفكر ومساربه وهو أمر كان المشاهد العادى يود لو باعد بين نفسه وبين التفكير فيه على الاطلاق . فعندما كان على ياسون أن يدافع عن قضية خاسرة لم يكن أحد السادة ليهتم بما يقول ولكن يوربيديس قد أصر على مواصلة الحديث وهو يمنى نفسه بمتعة بالغة فى تقصى شعاب الفكر وفى استشعار ما يثير الرجال حقا فى موقف ياسون، وعندما تتكشف ميديا امراة شريرة حمقاء فان الانسان الهادىء لا يرى الا أن هذه المرأة يجب أن تباد لا أن يستمع اليها ولكن يوربيديس كان تواقا الى تعقب احساسها بالظلم البالغ التعقيد الى منابعه ، وكان مصرا أشد الاصرار على أن يفهم وأن يشرح أكثر من ان يدين او يتهم ، والرجل البسيط بعد ذلك العذر ان قال ان يوربيديس كان محبا ونصيرا لامثال هؤلاء الاوغاد الخونة وهؤلاء الشريرات الآثمات .

ولا شك أن عبقرية شاعرنا كانت لاتزال فى طور الارتقاء ولكنها لم تكتمل بعد حتى هذه اللحظة وليست ميديا يوربيديس هى أوديب سوفوكليس ، تمثل آخر مراحل تطور فكرة وقمة تفكيره المأساوى، وكلما عمل يوربيديس على تطوير منهجه أو - بمعنى آخر - كلما الح الحرب على فكر يوربيديس بضرورة التشديد على المظاهر الاجتماعية فى التراجيديا سنرى أن الهوة بين دراما المسرح وبين الفكر المأساوى - معدومة عند سوفوكليس وواضحة فى ميديا ، ففى هذه المسرحية قد تضاءلت منطقية الموضوع المحددة واختفت الشروط الأرسطوطالية للبطل المأسوى ، والمواصفات التقليدية لرسم الشخصيات كما انحدرت من سوفوكليس ، واستخدام الكورس ، وسوف تختفى أكثر وأكثر فيما بعد - سنرى أن هذه الهوة بين دراما المسرح وبين الفكر المأساوى قد اتسعت وستزداد اتساعا فيما بعد ، ومع ذلك تبقى وحدة الاثر الانفعالى المنبثقة من أغوار الفكر المأساوى فى المسرحية دون أن تختل ، فالى أى مدى يمكن أن يتأتى تمثيل هذا الفكر المأساوى من خلال بطل واحد وحدث واحد ، والى أى مدى يتأتى تمثيله من خلال جمع من الابطال وكثرة من الاحداث ، هذه مسألة خاصة يجب أن يحسمها يوربيديس الشاعر المأساوى مع يوربيديس الكاتب المسرحى وسنرى ما يصلان اليها فى المسرحيات التالية .

(لهذا الجزء من البحث بقية)



سقراط العصر

مرثية في ذكرى .. انور المعداوى

شعر
وفاء وجدى

وطرقت أبواب المدينة وهى تغفو فى ظلام
وقرعت أجراسا لايقاظ النيام
وتقلبت هذى المدينة فى ضجر
وتساءل الحراس فى قلق الجنون
عن طارق الابواب يحمل مشعله
عن قارع الاجراس يوقظ من تدلوا من حبال المقصلة

●●●

ما أبشع الريح التى تنداح من قلب المدينة
فالقلب موبوء وفى الرئتين ينتشر الصديد
يا مبضع الجراح ما جدوى السكينة
فلتنتزع الادران من أوكارها
وليطلق الغافى أنينه

●●●

حراس أبواب المدينة يثغأون
يتسابقون فيكرعون اللذة الحمقاء من آلامها
تتواثب الاحقاد فى خطواتهم .. يتساءلون :
عن طارق الابواب يحمل مشعله
عن قارع الاجراس يوقظ من تدلوا من حبال المقصلة

●●●

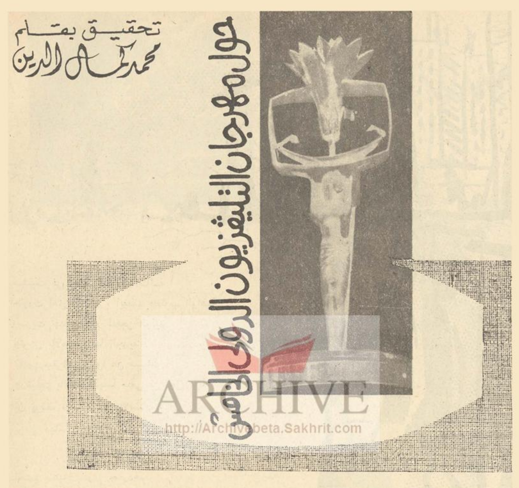
من أين يا سقراط ؟ من أحيا خطاك ؟



فمشيت فى جوف القرون النائمة
حاورت أهل الكهف ، أيقظت القلوب الواهمة
وسريت تهدى النور للفجر الوليد
وترش بالآمال عالمنا الجديد
لكنهم سقراط ضلوا عن سبيلك
ورضيت بالآلام قديسا سعى من أجل غاية
أن يوقظ الاسان فى الانسان ، أن
يرسى دعامات الحياة ويجتلى الانسان رايه

●●●

لكنهم صلبوك فوق جحودهم
وتوعدوك وأنكروك
وتربصوا بك أن تفر الى سراديب القرون
من حيث أشرق خطوك المأمول يجتاز السنين
وأبيت يا سقراط هذا العصر أن تحيا
وسيف الجبن يحنى هامتك
ورضيت كأس الموت تجرعها شهيدا بيننا
يمناك ترفع رايتك
ورحلت عن هذى المدينة فى سكون
من بعد ما خلدت روح الحق والانسان فى عصر به
ينداح سيل الزيف من بين الجفون ٠



حول مهرجان التليفزيون الدولى الخامس

تحقيق بقلم
محمد كمال الدين

عقد فى مبنى التليفزيون العـربى ـ لأول مرة ، وفى الفترة من ١ ـ ١٠ نوفمبر ١٩٦٦ المهـرجان الدولى الخامس للتلفزيون ، وحلقة البحث الثالثة عن «التلفزيون والطفل» . وقد اشتركت فيه ٤٩ محطة تلفزيون تمثل ٣٩ دولة من مختلف دول العـالم ، عرضت ما يقرب من ٢٠٠ فيلم فى أربعة أنواع هى: الدراما ، والمنـوعات ، والبرامج التسـجيلية ، والبرامج التعليمية ، وقد اشـتركت الجمهـورية العربية المتـحدة بأربعة أفلام ، اثنين فى المنوعات هما : « حلم فنان » من اخراج ابراهيم الصحن ، « ونادى نفرتيتى » من اخراج محمد سالم ، وفيلم واحـد فى الدراما هو « تاكسى » من اخراج نـور الدمرداش ، والرابع فى البرامج التسجيلية بعنوان « وصف مصر » من اخراج شوقى جمعة . وقد فاز منها فيلمان : الاول فيلم المنوعات «نادى نفرتيتى» وفاز بالجـائزة الثالثة ، والآخر فى الدراما وهو «تاكسى» وفاز بشهادة تقدير ..

وقد تميز مهرجان هذا العام بعدة مميزات أهمها:

١ ـ انه عقـد لأول مـرة فى مبنى التلفزيون بالقاهرة ، وقد أتاح هذا لعدد كبير من العاملين فى التلفزيون العربى حضور العروض المختلفة وبحوث الاطفال .

٢ ـ انه كان منظما ودقيقا فى الالتزام بمـواعيد عرض الافلام وتنفيذ البرنامج الموضوع له مسبقا .

٣ ـ اشـتراك عدد أكبر من الدول والمحطات ، حتى ان أمريكا وحدها اشتركت بسبعة وفود تمثل سـبع محطات مختلفة ، وقد اشتركت كل محطة بأكثر من فيلم واحد .



كندا — السيرك – فيلم روسى فى المهرجان — المانيا الديموقراطية ...

اسبانيا — المجر .. الحب فى الشتاء — امريكا

بلغاريا — اليابان — ابو سمبل – فيلم تشترك به السويد

٤ – اشتراك عدد كبير من الدول العربية ، مثل لبنان ، والكويت ، والاردن ، والسودان ، والجزائر ، والعراق ، وسوريا ، والمغرب ، وامارة الشارقة ، وقد فازت بعض أفلامها بشهادات تقدير مثل فيلمى الجزائر : « العاصفة فى يوليو » ، « والخلية » ، وكذلك اشتراك عدد كبير من الدول الافريقية ، وعلى رأسها نيجيريا ، وسيراليون ومالنيزيا ، وان لم تفز أفلامها بأية جائزة أو شهادة تقدير .

٥ – التزمت بلادنا بالحياد التام – باعتبارها الدولة المضيفة – فلم تشترك فى لجان التحكيم ، باستثناء لجنة الافلام التعليمية ، لاننا لم نتقدم بفيلم تعليمى ، ولذا فقد اتسمت اللجان بطابع الدقة التامة فى اصدار أحكامها .

وقد ساعد هذا كله على انجاح المهرجان، وابرازه بالصورة المشرفة لنا ، فضلا عن أن حضور أكثر من ١٥٠ خبيرا عالميا فى فنون التلفزيون قد أكسب المهرجان – وحلقة البحث بوجه خاص – طابعا علميا فريدا ، وجعل الاحتكاك والمناقشة فيه على مستوى رفيع من الفكر والجدية ، وفى هذا قال السيد محمد فائق وزير الارشاد القومى فى حفل افتتاح المهرجان : « واذا كان لقاء الخبراء فى فروع المعرفة المختلفة على المستوى العالمى قد أصبح ضرورة من ضرورات حياتنا المعاصرة ، وعاملا فعالا لدفع عملية التقدم الى الامام فى كل ما يتصل بشئون العلم وفروع الثقافة ، فهو ألزم ما يكون بالنسبة لفن التلفزيون بالذات ، ذلك الفن الذى ما زال يجتاز السنوات المبكرة من حياته ، والذى أثبت خلال

تاريخه القصير عمق المدى الذى يمكن أن يذهب اليه فى التأثير فى حياة الناس ٠٠ »

على انه رغم قصر هذا التاريخ ، فقد أثبت التلفزيون انه فن قائم بذاته ، له مقومات يتصف بها دون سائر الفنون الاذاعية والمسرحية الاخرى ، فهو مثلا فن يعتمد على التصوير داخل حيز محدود من المكان ـ هو الاستديو ـ ، ويعتمد على اللقطات المكبرة حتى يمكن رؤيتها بوضوح فى حيز الشاشة الصغيرة ، ويعتمد على عدد قليل من الممثلين أو المتحدثين حتى يستطيع المشاهد تتبعهم ، ومن ثم تتبع الموضوع الذى يشاهده ، رغم هذا رأينا جميع الافلام المعروضة وقد صدرت بأسلوب الفن السينمائى ، أعنى انها اعتمدت على التصوير خارج الاستديو ، وعلى اللقطات مختلفة فى الاحجام والمساحات ، وعلى عدد غير محدود من الممثلين أو المتحدثين ٠ هذا التداخل بين فن التلفزيون وفن السينما فى تصوير الافلام المعروضة لم يعط المهرجان الطابع التليفزيونى الذى ينبغى أن يكون له عن طريق عرض الافلام التليفزيونية المتميزة بخصائص هذا الفن الجديد من حيث الموضوعات والسيناريو والتصوير والمونتاج ٠ والجدير بالملاحظة ان هذا الطابع التليفزيونى الخاص لم يتوفر كذلك فى المهرجانات الاربعة السابقة ٠

ونحن ندعو المسئولين الى التنبه لهذا الامر ، ليراعى فى المستقبل أن يكون طابع المهرجان هو عرض الجديد فى « الفن التليفزيونى » لا فى « الفن السينمائى» وهناك فروق واضحة بين هذين الفنيين، وندعو أيضا الى أن تراعى الدول المشتركة فى المهرجان أن تكون أفلامها مصورة بالطريقة بطريقة « الفيديوتيب » أى التصوير المباشر صوتا وصورة فى وقت واحد ، وعلى شريط لا يسمح بعمل التليفزيونية ، وهى طريقة تعتمد على التصوير التقطيع بعد ذلك أو اعادة الترتيب بين لقطاته ـ أو بطريقة «الكيبشكوب» ـ أى التصوير السينمائى المباشر فى حيز الاستديو التلفزيونى المعروف ، بحيث يمكن عمل تقطيع محدود فى لقطاته ٠ وبهذا نضمن أن يخدم المهرجان فن التليفزيون ، ويساعد على رفع مستواه ٠

ويلاحظ ـ بعد ذلك ـ من الناحية الفنية البحتة على مهرجان هذا العام ان أغلب الدول المشتركة فيه قد فطنت الى أهميته فاستعدت له بخير مالديها من أفكار وخبرات ، ولهذا أيضا جاءت معظم أفلامها على درجة كبيرة من الجودة ، فمثلا فيلم «رامو : الرجل وموسيقاه » الذى فازت به فرنسا بالجائزة الاولى فى البرامج التعليمية هو احدى حلقات مسلسلة بهذا العنوان قدمت فى البرامج اليومية المعتادة فى التليفزيون الفرنسى ، واتسم بحبكة الموضوع وثراء السيناريو وجودة التصوير والاخراج ، وكذلك كان فيلم « المتوحشون » الذى فازت به المجر بالجائزة الاولى فى أفلام الدراما ، وهذا يعطينا درسا فى كيفية العناية باختيار الاعمال المقدمة للشاشة التليفزيونية فى كل وقت ، لا أن تقتصر عنايتنا على الافلام التى نصورها خصيصا للاشتراك فى المهرجان ، فنبذل فيها جهدا غير عادى لا تحظى به البرامج اليومية المعتادة ٠

والملاحظة الثانية اننا لم نستعد هذا العام الاستعداد الكافى للمهرجان ، رغم اننا أعددنا فى خلال شهرين فقط أكثر من عشرة أفلام ، انتقينا منها أربعة فقط ، ورغمهذا لم نفز الا بجائزة واحدة ثالثة فى المنوعات ، وشهادة تقدير فى الدراما ، والواجب أن نستعد طوال العام، بانتقاء خير ماتقدمه الشاشة الصغيرة من أفلام وبرامج بواسطة لجنة فنية على مستوى عالمن الخبرة فى مجالى السيناريو والاخراج ، وبهذا نتيح الفرصة لوجوه كثير للظهور ، فضلا عن تشجيع المواهب الموجودة لدينا ـ وهى كثيرة ، لم تعط الفرصة الكافية بعد ٠

ومع كل هذا فقد تميزت أفلامنا هذا العام بالتوفيق من حيث اختيار الموضوع وطريقة المعالجة ، ولنضرب لذلك مثلا بفيلمين ، ففى أفلام المنوعات اشتركنا بفيلم « حلم فنان » من تأليف ميخائيل رومان واخراج ابراهيم الصحن ، وقد تضمن فكرة عميقة ، واخراجا واعيا ، رغم أن التجريدية الزائدة فى موضوعه ، والتعبيرية المسرفة فى أسلوبه قد بعدتا به عن الواقع الذى يمكن تصوره ٠ واشتركنا فى الافلام التسجيلية بفيلم «وصف مصر» وقد اعتمد كاتبا المادة العلمية . أحمد رشدى صالح وأحمد عبد الرحيم مصطفى على الموسوعة التى أعدتها الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ ، وقد تضمنت مئات من الصور التى عبرت عن مظاهر الحياة والعادات والحرف التى كانت سائدة خلال أعوام (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) ، ورغم المجهود الكبير المبذول فى اعداد السيناريو فقد اعتمد على وجهة النظر الفرنسية للموضوع ، ولم يستعن بأية لقطة حية ، أو وجهة نظر أخرى تقدم الواقع المصرى كما ينبغى أنيعرض، وقد جاءت لقطات الفيلم سريعة غير متمهلة كثيرة فى غير ترابط واضح ، ولا يمنع هذا ان بعض اللقطات



جانب من الوفود المشتركة فى المهرجان وبينها وفد ج٠ع٠م

دلت على فهم للموضوع كلقطة « عازف الربابة » و « السلم » ، وقد عبرت عنها موسيقى سليمان جميل بطريقة بارعة ٠

هذان المثلان ان دلا على شيء ، فعلى انه لا تنقصنا الافكار ولا العقول المثقفة ، وانما الذى ينقصنا هو الوقت الكافى للتحضير ، والتشجيع باتاحة فرص الاحتكاك بين العاملين فى هذا المجال فى مختلف دول العالم ، وارسال البعثات ، ثم الاعداد العلمي والعملي لأفلامنا قبل موعد المهرجان بوقت كاف ، والاستفادة بأبحاث الحلقات الدراسية ، وهى ثرية وعديدة ، فى مجال التطبيق العملى ٠٠

وقد تميزت حلقات البحث ـ منذ بدأت فى الاسكندرية عام ١٩٦٤ بالجدية والعمق ، كما تضمنت الكثير من التطبيقات الميدانية ٠

فقد توصلنا مثلا فى نتائج حلقة البحث الثانية فى العام الماضى ـ وكانت عن التليفزيون ومشاهديه ـ الى نتائج هامة ، منها أن فئات المشاهدين من حيث نوع العمل ودرجة الثقافة والطبقة الاجتماعية والسن تختلف اختلافات كثيرة متباينة ، ومنها أن التليفزيون يؤثر فى المشاهدين من حيث الاقلال من التردد على دور السينما والمقاهى ، ويوثق من العلاقات الاسرية والصداقة ، ويقلل من الاستماع للراديو وقراءة الكتب بمعدل ٣٥ ٪ تقريبا ، أما من حيث مشاهدة البرامج فقد أثبت البحث زيادة الاقبال على المواد الترفيهية كالمسرحية والفيلم والاغنية ، فماذا فعلنا فى هذا السبيل ؟ وماذا فعله التليفزيون بالنسبة للارتقاء الثقافى والسياسى ببرامجه لترتقى بها ثقافة المشاهدين ؟ لقد كان الملاحظ ـ ومن خلال بحث ميداني واسع أجراه المركز القومى للبحوث عن التليفزيون عام ١٩٦٤ ـ ان البرامج التليفزيونية أكثرت من عرض أفلام الرعب والجريمة ، وانها قدمت أكثر الافلام قدما ورجعية وهبوطا فى المستوى الفني ، وانها أسرفت بشكل زائد فى عرض المسرحيات الكوميدية المليئة ، فى أغلب الاحيان ، بكثير من البذاءة والحركات المجوجة ، هذا المثل يفرض علينا أن ننظر بعين أكثر جدية ويقظة لما تصل اليه حلقات البحث من نتائج علمية مدروسة ومثمرة فى الوقت نفسه ٠ ولا

يفوتنا أن ننتبه الى خطورة الاعتماد على آراء عينات من المشاهدين ، ومن ثم تلبية رغباتهم ، وهى فى أغلب الاحيان رغبات تميل الى طلب الترفيه المسلى ، فعلى التليفزيون واجبات كثيرة فى التوعية السياسية والاجتماعية التى ينبغى أن تقـــدم بأسلوب يجذب المشاهدين ، ويرفعهم الى مستوى الاحداث الجارية ، وما يتطلبه بنـــاء المجتمع من تضـحيات ، مما قد لا تحققه الاستجابة للرغبات العادية السهلة لبعض المشاهدين •

أما حلقة البحث هذا العام ، وهى الحلقة الثـالثة فى سلسلة حلقات البحوث ـ فقد كانت فى غاية الاهمية ، بحيث يجوز لنا أن ندعو من الآن الى تطبيق نتائجها والأخذ بتوصياتها حتى نرتقى ببرامج الاطفال عندنا الى المستوى المأمول •

وقد عالجت هذه الحلقة موضـــــوع « التليفزيون والطفل » وتقدمت سبع دول بأبحاثها فى هذا المجال وهى : امريكا ، وروسيا ، وآسبانيا ، وسـيراليون وألمانيا الديموقراطية وكندا والجمهورية العربيـــة المتحدة ، قد ألقيت الابحاث خلال ثلاثة أيام متتالية (من ٦ الى ٨ نوفمبر ١٩٦٦) ، وقدمت كل دولة فيها خلاصة تجاربها مع نماذج من برامج الاطفال ، وكيفية الارتقاء بها •

وقد أثبت بحث ألمانيا الديموقراطية أن التلفزيون وسيلة هامة تساعد على التربية بتوســيع مدارك الطفل ، وتبسيط الثقافة له ، وتوعية الآباء والامهات بأحدث طرق التربية والتوجيه ، ومساعدة المدرسة والمؤسسات الاجتماعية على القيام بأعبـــائها تجاه الاطفال وحياتهم ، ومما يساعد على تحقيق هـــذه الاهداف تقديم التلفزيون لبرامج الاطفال فى مواعيد ثابتة ومنتظمة ، وفى أوقات مناسبة لمختلف فئاتهم من حيث العمر والمرحلة الدراسية والهوايات ، واذا كان التفزيون مسئولا عن تقديم شتى المواد المنوعة للأطفال ، فهنـــاك مســئولية أخرى تقع على عاتق المجتمع ، متمثلا فى الأسرة والمدرسة والبيئة ، ولن تأتى برامج التفزيون ثمـــارها الا اذا اقتنع أولياء الأمور والمربين بضرورة التعاون معه لبلوغ أهدافهم التربوية •

وأثبت بحث الاتحاد السوفيتى أن الأطفال يمثلون أغلبية المشاهدين ، ولذلك فالتلفزيون هناك يعمل بكل امكانياته ليصنع منهم مثقفين محبين للمجتمع ، وقادرين على الدفاع عن القيم الانسانية ، وهو يتبع فى هذا خمس وسائل أساسية •

ـ مراعاة تناسب برامج الأطفال للأعمار المختلفة •

ـ التدقيق فى اختيار وانتقاء المواد الصالحة لهم مع مراعاة درجة نموهم الثقافى •

ـ مراعاة الوقت المنـاسب لعرض هذه البرامج بحيث لا تتعارض مع أوقات مذاكرتهم أو نومهم •

ـ التنويع فى هذه البرامج بحيث تتضمن أكثر من فقرة فى البرنامج الواحد •

ـ اشراك الاطفال بأفكارهم وهواياتهـم فى وضع فقرات هذه البرامج والقيام بتقديمها على الشاشة •

أما بحث الولايات المتحدة الامريكية فذهب الى أن الطفل يبحث فى التلفزيون عن اشباع حاجاته ورغباته الشـخصيه المتأثرة بعلاقاته الاجتمـاعية ، وما يحصله التلفزيون يعتمد اعتمادا جوهريا على هذه الحاجات ، كذلك فان ما يفعله الطفل نتيجة ما يحصله من التلفزيون ، مرهون هو الآخر بهــذه الحاجات والرغبات ، ورغبات الطفل يحددها غالبـــا البيت والوالدان ، والمدرسة والمدرسون ، والعقيدة الدينية، وعلاقة الطفل بأقرانه ، ثم يأتى دور التلفزيون بعد ذلك فيساعد هذه العوامل على التأثير فى الطفل •

وقدم التلفزيون العربى فى مصر بحثا من قسمين ، أولهما نظرى يرى أن أكبر المشاكل التى تواجه الدول النامية هى المشكلة الاقتصادية ورفع مستوى المعيشة للطبقات الشـعبية الواسعة ، حتى يمـــكن لهـذه الطبقات أن تستمتع بحياتها على المســتوى الثقافى والحضارى الذى لا تنفك قوى الحياة ترفعه وتعلو به ، ولا يمكن للبلاد النامية بطبيعة الحال أن تترك نفسها تقطع طريق التقدم تلقائيا ، فاذا كان التقدم فى البلاد النامية يعوضها عما فات ، فلابد له من اثارة ارادة الناس ، ورفع هذه الارادة بالمعرفة والثقافة وقيمة العمل ، ومن هنا فان التليفزيون لابد أن يكون وسيلة أعلام وتعليم ، كما لابد أن يصبح أكثر نفعا للجماهير وتسليما بهذا فان التلفزيون العربى يلتزم بمهمتين أساسيتين : أولاهمـــا : نقل التراث الحضـــارى الى الأجيال الناشئة ، وثانيهمـــا : ضرورة التعريف بالحضارة العالمية ومحاولة اللحاق بالمستويات المتقدمة التى بلغتها الامم الحديثة فى شتى ميـــادين العلم والمعرفة •

وكان لابد من اثارة هذه القضية الـــكلية التى ترتبط بطبيعة التلفزيون العربى ووضــع برامجــه بصفة عامة ، ولا شك أننا نهدف من وراء ذلك الى الوصول الى النتيجة الحتميــة وهى أن برامج الطفل ليست الا جزءا من الكل ، وبالتالى فان طبيعة الكل لابد أن تنعكس آثارها على هذا الجزء ، ولا يعنى هذا بالضرورة أن نحرم الطفل عندنا من عالم الطفولة

السعيدة ، بل أن نمنعه من أن يحلق فى آفاق عريضة من الخيال .

أما القسم الثانى فهو ميدانى ، وكان بعنوان «رأى الطفل فى برامج التلفزيون» وقد اعتمد على أسئلة ثلاثة ، وجهت الى ٩٦٠ طفلا من الجنسين بين سن الخامسة والثانية عشرة ، وموزعين على ١٦ مدرسة فى محافظات تمثل الوجهين البحرى والقبلى .. والأسئلة هى :

١ ـ ما السبب الذى يدعوك الى مشاهدة برامج التلفزيون ؟ .

٢ ـ ما متوسط عدد الساعات التى تجلس فيها أمام الشاشة ؟ .

٣ ـ ما البرامج التى تعجبك ؟ .. والتى لا تعجبك ؟ .

وقد جاءت نتائج البحث كما يلى :

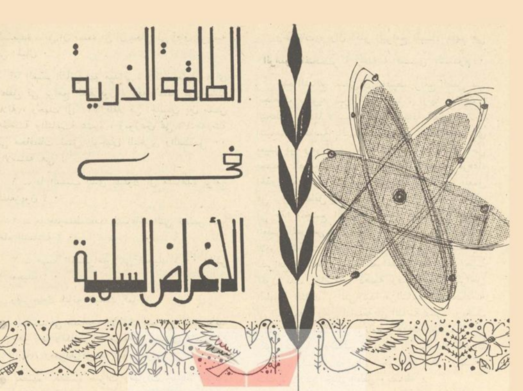
- السبب فى مشاهدة الأطفال للبرامج التلفزيونية هو أنها لاتكلفهم أية مشقة أو جهد فى الاستمتاع بها ، ومعرفة كل ما يدور حولهم من أحداث .
- بعضهم يكتسب خبرات ومهارات جديدة ويزداد تقدمهم العلمى ..
- بعضهم يشاهده لازجاء وقت الفراغ ، مالم يجدوا توجيهات من الاسرة فى كيفية الاستفادة ببرامجه المختلفة .
- متوسط ساعات المشاهدة تتراوح ما بين ثلاث ساعات لأطفال المرحلة الدراسية الأولى ، وساعتين لأطفال المرحلتين الثانية والثالثة ، وثلاث ساعات لأطفال المرحلتين الرابعة والخامسة ، وساعتين لأطفال المرحلة السادسة ، والحد الأقصى للمشاهدة يبلغ ست ساعات وذلك فى المناسبات الخاصة وأيام العطلات . ولا توجد هناك اختلافات نوعية بين المشاهدين فى المحافظات المختلفة .
- أما عن البرامج المفضلة ، فقد أثبت البحث أن نصف عدد الأطفال ـ أطفال العينة ـ لا يشاهدون برنامج «عصافير الجنة» ، وأن ثلاثة أرباعهم لا يشاهدون برنامج « مجلة الدنيا الجديدة » ، وأقل من نصفهم يشاهد « صور وحكايات » وأن أكثر البرامج اقبالا منهم هى الرسوم المتحركة وحدوتة قبل النوم .

هذه النتائج تقتضى فى تخطيط برامج الطفل عدة اتجاهات تربويه قبل البدء فيها ، أولها أن يكون التخطيط هادفا لاكتساب صداقة الطفل واثارة انتباهه ، خاصة بالنسبة للمجتمع الصغير الذى يعيش فيه وهو البيت ، ثم محاولة نقله ـ من داخل مجتمعه الصغير هذا ـ الى المجتمع الكبير مع مراعاة الحذر الشديد من الناحية التربوية ، وثانيها العمل على تزويد الطفل بالفرصة التى تسمح له بابداء الرأى فى هذا المجتمع الكبير بالمناقشة الواعية والتوجيه العلمى المدروس ، وثالثها اشراك هيئات تمثل أولياء الامور والجهات المعنية بأمور الاطفال فى التخطيط للبرامج المختلفة ووضع القواعد الثابتة لها بحيث تكون ذات مواصفات ذهنية وفنية ملائمة لمراحل الطفولة الثلاث ، التى تبدأ من الثانية الى السادسة الى التاسعة ، ومن التاسعة الى الثانية عشرة ، وبحيث تراعى أيضا مدة كل برنامج وأهدافه الخاصة ، بأن يكون مسليا ، وتنتشر فى ثناياه التربية والاخلاقيات والقيم ، ولكن دون أن تتحول الى خطب ونصائح مباشرة لا تثير خيال الطفل ونشاطه .

***

فليكن لنا من مهرجان التليفزيون الدولى الخامس ـ وما سبقه من مهرجانات ـ وكذلك من حلقات البحث ، دروس مفيدة تحفزنا الى التنبه للدور الذى يمكن أن نقوم به فى مجال الاعلام والبحث التلفزيونى العميق ، ويجىء هذا ـ كما قلت ـ باتاحة الفرصة لكافة العاملين للاشتراك بأفكارهم وآرائهم ، وبزيادة فرص الاحتكاك العالمى بالبعثات أو استضافة الخبراء ، وبتوفير الوقت الكافى للراغبين فى الاشتراك بانتاجهم فى المهرجان القادم لكى يدرسوا ويعدوا أعمالا جديرة بالتقدير .

ولعلنا نبدأ من الآن فى الاستعداد للمهرجان السادس ، على أن نختار الأفلام التى نشترك بها من انتاجنا الذى نقدمه على مدار السنة ، فلا شك أن تطبيق هذا المبدأ سيرتفع بانتاجنا التليفزيونى بعامة من حيث المستوى الفنى الى درجة أكثر نضجا ووعيا .



الطاقة الذرية في الأغراض السلمية

بقلم
حسن أمين النجار

انطبعت فى أذهان الناس عن الذره على مدى سنين عديدة نتيجة لما أحدثه انفجار قنبلتى هيروشيما ونجازاكى(١) من خراب ودمار . وقد وصف الرئيس ترومان أنذاك هذا الحادث فى مذكراته سنة ١٩٥٦ بقوله « ان الحادث الجلل الذى وقع عام ١٩٤٥ قد غير من علاقاتنا بالعالم ووضعنا فى حيز ناء جديد متخم بالمشاكل والنتائج والاهداف التى لن يمكننا ادراكها الآن ، هذا الحادث هو القنبلة الذرية »

« ان العلماء من مختلف الجنسيات قد ساعدو فى التحضير لهذا الحادث اذ ان خمسة عشر ألفا من الرجال والنساء قد أخذو دورهم فى أبحاث الحرب التى مهدت هذا الطريق وما يزيد عن نصف مليون من العمال عملوا بهمة ونشاط لتصنيع أول سلاح ذرى » .

وهذا المقال ما هو الا محاولة للبحث عن الوجه الآخر للصورة .

فان الطاقة الذرية التى حطمت الملايين فى هيروشيما ونجازاكى هى فى الوقت نفسه المخرج والامل لسد احتياجات البشرية المتزايدة من المآكل والمشرب والملبس والعلاج .

	هيروشيما	نجازاكى
١) عدد القتلى	٧٨١٥٠	٢٣٧٥٣
عدد المفقودين	١٣٩٨٣	١٩٢٤
عدد الجرحى	٣٧٤٢٤	٢٣٣٤٥
اصابات أخرى	٢٣٥٦٥٦	٨٩٠٢٥
المجموع	٣٦٥٢١٣	١٣٨٠٤٧

بلغت تكاليف هذا المشروع ما يقارب ٢ بليون دولار ، عند
USAEC Release, December 31, 1956

لا بد من محاولة لتصحيح الصورة المشوهة التي وحتى يقترب المعنى من الاذهان فلنبدأ الاجابة عن التساؤل حول ماهية الاشعاع الذرى ؟٠٠ وماهو النظير المشع ؟

من البديهى أن كل المواد تتكون من جزئيات وذرات وكل الذرات تتركب من نواه مركزية تحيط بها الكترونات تدور في محيطات حولها ٠ وكل النويات مبنية من جسيمين أساسيين هما البروتون والنيوترون ٠ والنيوترون متعادل كهربيا ٠ والبروتون يحمل شحنة كهربية موجبة تعادل وتضاد شحنة الالكترون ٠ والنيوترون أثقل ١/٧٥٠ مرة من البروتون الذى يبلغ ثقله ١٨٣٦ مرة من وزن الالكترون ٠

فلو أخذنا قطعة من المعدن وعرضناها لسيل من النيوترونات شديدة السرعة (التى تنتج من المفاعلات الذرية) ٠ فان هذه النيوترونات تصطدم بذرات المعدن وتغير من تكوينها فتحدث لنويات المعدن اثارة شديدة نتيجة لتغيير تكوينها وترتيب مكوناتها وستحاول هذه النويات المثارة الوصول الى حاله من الاستقرار وذلك عن طريق التخلص من الطاقة الفائضة عنها في صورة اشعاع Radiating وقد يكون هذا الاشعاع عبارة عن جسيمات مكونة من نيوترونين وبروتونين وتسمى اشعاعات الالفا Alpha Particles أو سالبة الشحنة الكهربية وفى وزن الالكترون وتسمى اشعاعات بيتا Beta Particles أو قد تكون موجات كهرومغناطيسية غير مشحونة ويطلق عليها اشعاعات جاما Gama Rays وهذه الاخيرة ذات مدى انتشار بعيد وقوة كبيرة على النفاذية حتى انها تنفذ من خلال رقائق من الرصاص ولا يحجزها الا حيطان من الخرسانة المسلحة يصل سمكها الى متر ونصف المتر أو كتل سميكة من الرصاص ٠

واذن فان الاشعاع الذرى عبارة عن نوع أو أكثر من الانواع الثلاثة السابقة الذكر ٠ والمعدن أو العنصر الذى أثير يطلق عليه النظير المشع

وبقدر الخطورة الناجمة عن تعرض الانسان الى جرعات كبيرة من الاشعاع الذرى الناتج من العناصر المشعة فان استخدام النظائر المشعة يعتبر من أحدث وأدق الوسائل المستخدمة في أبحاث الطب والزراعة والصناعة التي تهدف الى رفاهية شعوب العالم ٠



التاثير الاشعاعى المزمن على نبات القطن فى حقل الكوبلت ٦٠ ، الصورة توضح التحسن فى أوراق القطن

ماذا عن استخدام النظائر المشعة فى الزراعة ؟؟
أمكن للنظائر المشعة أن تطرق فروعها المختلفة كالانتاج الحيوانى والانتاج النباتى ٠٠ ومقاومة الامراض الحيوانية والحشرية وحفظ الاغذية وغيرها مؤدية خدمات جليلة لكل هذه الفروع ٠ فقد أمكن استنباط سلالات جديدة من محاصيل الحقل كالذرة والقمح والشعير والفول السودانى تمتاز بوفرة فى المحصول والتبكير فى النضج ومقاومة الآفات وذلك بتعريضها لجرعات مختلفة القوة من الاشعاع الذرى ٠

وباستخدام الاشعاع الذرى أمكن زيادة قدرة بعض محاصيل الخضر كالبطاطس والبصل على الحفظ ٠ ويستخدم فى ذلك العنصر المشع المعروف بالكوبلت (٢) ٠ وهذا المصدر المشع أحد العناصر التى تشع اشعاعات الجاما Gama Rays فيصنع منه مصدر يوضع فى حقل التجارب الملحق بمراكز البحث فى مجال استخدام النظائر المشعة فى الزراعة وتكون قوة المصدر حوالى ٥٠٠ كيورى(٣) تقريبا ٠ ويصل مدى الاشعة الصادرة منه الى ٤٠٠ متر ٠ ويوضع المصدر بداخل وعاء من الحديد

(٢) كوبلت ٦٠ تعنى أن عدد البروتونات والنيوترونات فى النواة أصبح ٦٠ بعد أن كان قبل التشعيع ٥٩ فقط ٠
(٣) الكيورى : هو أحد وحدات قياس الاشعاع ومن وحداته الميكروكيورى والكيورى = ١٠ (أس٦) ميكروكيورى (مليون ميكروكيورى) ٠

المحتـــوى على ٥ر٢ طن من الرصاص مدفونا تحت سطح الارض ، ويتحكم فى صعود أو نزول المصدر جهـــاز موضـــوع بحجرة خاصة بفصلهـــا عن مكان المصدر ثلاثة حوائط خرسانية مسلحة سمك الواحد منهـــا نصـــف متر ويمتد أمام المصدر المشع حقل اشعاعى على هيئة قطاع فى دائرة تنحدر نحو المصدر تزرع به المحـــاصيل الحقلية المختلفـة وهى القطن والقمـــح والذرة والفـول الســـوداني والسمسم والبرسيم والكتان والفول والشعير التى تعرض طوال فترة نموها يوميا لمدة ١٧ ساعة متواصلة لجرعات مزمنة من أشعة جاما الصادرة من المصدر (الكوبلت ٦٠) • وذلك لاحـــداث طفرات أو صـــفات وراثية مرغوبة فى هذه المحاصيل كوفرة الغلة والتبكير فى النضج ومقاومة الامراض ورفع القيمة الغذائية لها•

كمـــا يجرى تعريض بذور هـــذه المحاصـــيل أو أجزائها الخضرية أو الزهرية (شكل ١) لجرعات حادة من أشـــعة الجاما(٤) الصادرة من الكوبلت • ثم نزرع هذه البذور أو الاجزاء الخضرية أو البذور ـ الناتجة عن الازهار التى عرضت للاشعاع ـ لهذه المحاصيل فى حقل تجريبى خال من الاشعاع وذلك بعد عمـــل فحص دقيق لاســـتبعاد العينات التى تعرضت لجرعات ضارة ثـــم تفحص النباتات يوميا خلال نموها سواء فى الحقل الاشعاعى أو التجريبى للبـــحث عن النباتات التى تحمل الصفات المرغوبة التى قد تظهر أثناء نمو هذه النباتات (شكل ٢) لانتخابها ثم الاكثار منها لأجيال متتابعة للتأكد من ثبات هذه الصفات المرغوبة وراثيا ثم توزيعها على محطات الاكثـــار لاكثارها تمهيـــدا لتوزيعها على المزارعين • ولا يعنى هـــذا أن كل نبـــات أو بذرة تعرضت للجرعات الاشعاعية بالضرورة تعطى طفرات مرغوبة فهناك أيضا طفرات غير مرغوب فيها وهذه الاخيرة تســـتبعد ، ويشدنا الانتبـــاه الى الطفرات المجدية لمتابعتها فان ثبت بقاء هذه الصفة الوراثية على أجيال متتالية أصبح ذلك نصرا علميا عظيما •• ويستغل على نطاق أوسع •• وفيما يلى مثال لتجربة أجريت على الذرة الشامية وكان من نتائجها مايلى :ـ

١ ـ الحصول على نبات يحمل ١٢ كوزا مختلفة الاحجام منها أربع كيزان تحتوى على بذور والباقى لا يحمل بذورا •

٢ ـ حدوث تفريع على ساق النبات الواحد يحمل كل فرع كوزا من الذرة •

٣ ـ ظهـــور بذور على النـــورات المذكرة لبعض نباتات الذرة :

٤ ـ خروج فرع مثمر من كوز الذرة يحمل بذورا

٥ ـ حـــدوث حالات عقـــم فى بعض النبـــاتات واختزال سمك الساق الاصلى للبعض الآخر •

٦ ـ تعدد الكيزان بقمة النبات •

مثال آخر نبات السمسم حدث فيه مايلى :

١ ـ الحصول على نبات واحد يفوق طوله نبات المقارنة العادى بحوالى ٥٠٪ يحمـــل ٨٤٥ قرنا من السمسم فى حين ان متوسط عدد القرون من نباتات المقـــارنة يتراوح ما بين ٢٠٠ ـ ٣٠٠ قرنا • كمـــا كانت كمية البذور الناتجة عن هذا النبات تساوى مرتين ونصف ـ متوسطة كمية بذور نبات المقارنةـ تقريبا •

٢ ـ الحصول على عشرة نباتات تحتوى على ثلاثة قرون من السمسم فى أبط الورقة فى حين لم يزد عدد القرون فى أبط الورقة فى نباتات المقارنة عن قرن واحد وقد لوحظ أن وزن البذور الناتجة من مثل هذه النباتات يزيد بمقدار ٢٥٪ من وزن البذور الناتجة من نباتات المقارنة •

٣ ـ ظهور نباتات تحمـــل قرون سمسم يغطيها شعر كثيف قد يكون لها فائدة فى مقاومة الحشرات الضارة بنبات السمسم •

وقد ذكرت هذان النباتان على سبيل المثال لمـــا يجرى من بحوث على النباتات والمحاصيل الزراعية وهنـــاك أمثلة عديدة تبشر بزيادة فى نوع وكمية المحاصيل والخضر الزراعية •

وما توصل اليه البـــحث ـ فيما يختص بالانتاج الحيوانى ـ يهدف للتعرف على الحيوانات الزراعية ذات الكفاءة الانتـــاجية العـــالية فى سن مبـــكرة باستخدام النظائر المشعة وذلك بايجاد العلاقة بين الكفاءة الانتاجية للحيوانات الزراعية وبعض الصفات الفسيولوجية كمستوى نشاط الغدة الدرقية وحجم الدم ونسبة الماء والتمثيل الغذائى للأملاح المعدنية• وبعـــد التعرف على هذه الحيـــوانات ذات القـــدرة الانتـــاجية العالية تربى للاكثار منهـــا واســـتبعاد الحيوانات غير المرغوب فيهـــا وذلك فى سن مبكرة

(٤) جرعة ذات قوة اشعاعية قوية جدا •• وهى قاتلة بالنسبة للانسان •

دون أن نبذل جهدا فى تربيتها لا يساوى العائد منها ٠

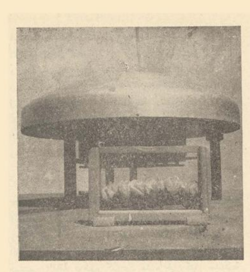
وقد أمكن اجراء التجارب التى يتعذر اجراؤها بالطرق العادية ٠ فلتحديد كمية الماء أو الدم فى الحيوان كان لا بد من ذبح الحيوان وحرقه وتجفيفه وغالبا ما تحدث أخطاء تقارب ٢٠٪ من كمية الدم أو الماء الحقيقية لان الطريقة على ما تبدو غير دقيقة وباستخدام النظائر أصبح الخطأ لا يتجاوز ١٪ دون اللجوء الى ذبح الحيوان وبذلك تكون الوسيلة الثانية أكثر دقة واقتصادا ٠ وعملية تحديد حجم الدم ستوصف بالتفصيل فيما بعد عند استعراض الاستخدامات الطبية للنظائر ومن الدراسات أيضا أقلمة الماشية فى بيئات غير بيئتها التى تتربى دائما فيها خاصة ذات الانتاج الحيوانى العالى للتعرف على أكفأ الوسائل الواجب اتباعها فى تغذيتها والاستدلال على بعض أفرادها التى تقاوم حرارة الجو وظروف البيئة الجديدة التى قد تسبب خفضا فى مستوى انتاجها ، فتقام لهذا الغرض حظائر ومعامل معدة بالاجهزة اللازمة لاجراء البحوث عليها ٠

ولا يقتصر استخدام النظائر المشعة الزراعية على الحيوان والنبات فحسب فان تحديد الجرعات الاشعاعية المعطاة لثمار الفاكهة والخضر المعدة للتصدير أثبت زيادة كبيرة فى مدة حفظها بحالة صالحة دون أن تفقد قيمتها الغذائية ومن هذه الخضر والفاكهة على سبيل المثال ثمار الطماطم فقد أمكن حفظها بدون تلف لمدة تزيد كثيرا عن المدة التى تتلف فيها غير المعرضة للاشعاع الذرى ٠ ومما يستحق الذكر هنا بعض الموضوعات الهامة المتعلقة باستخدام النظائر المشعة فى الزراعة ٠

١ ـ بحث الاحتياجات السمادية المختلفة وظروف البيئة المناسبة لمحاصيل الحقل والخضر والفاكهة باستخدام النظائر المشعة وهى أدق وأسرع وأقل كلفة من الطرق المتبعة ٠

٢ ـ مقاومة الحشرات التى تتلف المحاصيل الزراعية الاقتصادية كدودة ورق القطن وذلك باحداث عقم تناسلى فى ذكور الحشرة بتعريضها لجرعات حادة من أشعة الجاما الصادرة من أحد المصادر المشعة ثم اطلاق هذه الذكور العقيمة فى الطبيعة لتلقيح اناث الحشرات تلقيحا غير مخصب للحد من نسل اناث الحشرة الموجودة بالطبيعة كما تتم نفس التجربة على ذكور بعوض الملاريا ٠

٣ ـ حفظ الاغذية كاللحوم والاسماك بتعريضها لجرعات حادة من أشعة الجاما ويطلق على هذه الطريقة اسم « التعقيم البارد » توفيرا للنفقات التى



تعريض نوارات القطن للاشعاع الشديد من مصدر الكوبلت ٦٠ للحصول على التغييرات المطلوبة

تنفق فى خطوات التعقيم الحرارى للاغذية المحفوظة وهذا بعض من كثير من المجهودات التى تبذل فى الوصول الى نتائج اقتصادية باستخدام النظائر فى هذا المجال ٠

النظائر المشعة والصناعة :

فالخطوة التى خطاها العلم هنا واسعة ومتقدمة خاصة فى الصناعات الثقيلة كالصناعات المعدنية وصناعة الصلب والنحاس وغيرها وكذا الصناعات الكيمياوية كصناعة البترول والتنقيب عنه ونقله بالانابيب وأيضا صناعة الزجاج والخزف والصينى والاسمنت والبلاستيك والورق والكاوتشوك والحرير الصناعى ٠٠ الخ ٠

ففى الصناعات المعدنية كصناعة الحديد والصلب أمكن الكشف عن الفراغات الهوائية التى تتكون بنهاية كتل الصلب أثناء صبها ، ولعمل ألواح الصلب من هذه الكتل يكون لزاما علينا التخلص من هذه الفراغات ٠ فكان المتبع سابقا أن تقطع الاطوال التى بها هذه الفراغات وذلك بتحديدها بطريقة تقريبية ولهذا كانت تقطع أجزاء أكثر من اللازم تعد هالكة باستخدام النظائر المشعة فقد أمكن تحديد مكان الفراغ بالضبط داخل كتل الصلب وقطع الاجزاء الواجب التخلص منها (انظر شكل ٣) وبذلك يمكن لمصانع الصلب تحقيق وفر قدره ٧٪ من الانتاج ٠ وهذه النسبة تمثل الاجزاء الزائدة عن المفروض قطعها ويحدد مكان الفراغات التى تتكون داخل كتل الصلب بتعريض الكتل لاشعة جاما التى تمر خلال هذه الكتل

ليستقبلها عداد الكترونى (٥) يحدد قيمتها فاذا مرت الأشعة خلال فجوة تزار قوه نفاذها خـلال الكتل وبذلك يسجل مؤشر العداد الالكترونى هذه الزيادة وبهـا يتحدد مكان الفجوة الواجب التخلص منهـا • ومن الممكن اتباع نفس الطريقة السابقة فى الكشف عن أماكن الفجوات والرمال والفقـاعات الهـوائية بالمسبوكات وبهذه الوسيلة يتم الاقتصاد فى الوقت والجهد علاوة على زيادة كفاءة الانتاج •

كذلك أمكن تحديد نسبة الشوائب Impurities كالكبريت والفوسفور والمنجنيز فى الصلب •• لأن هناك نسب محـددة لا يجب تجاوزها فى صناعة الصلب لمثل هذه الشوائب فتحدد نسـبة الكبريت (مثلا) فى الصلب أثناء عملية الصهر ويحدد الوقت اللازم للتخلص من خبث الحديد المحتوى على الكبريت بمنتهى الدقة بوضع كبريت مشع فى كتل حديدية تقذف فى فرن الصلب أثناء الصهر •• فتنصهر هذه الكتلة ويمتزج الـكبريت المشـع بالكبريت الموجود بالخبث والشوائب التى تطفو فوق الصلب المنصهر •• ويتم أخذ عينات من الصلب المنصهر عينة كل فترة زمنية (١٠ دقائق مثلا) لمدة ساعتين لقياس كمية الاشعاع بها بواسطة عداد الكترونى فنجد أن هذه العينات تقل بها نسبة الكبريت المشع بزيادة وقت الانصهار الى أن تصل الى النهاية الصغرى وعندئذ يجب التخلص من الخبث اذ لو ترك الخبث بعد ذلك لتشبع بالكبريت وارتجع بعض هـذا الكبريت الى الصلب المنصهر • وعليه يكون فى الامكان اختصار الوقت الضائع فى عملية الصهر فضـلا عن تحسين الانتاج ليكون أكثر جودة ، وبنفس الطريقة يمكن التحكم فى درجة جودة السبائك •• بتحديد نسبة النيكل والكروم والتنجستين وغيرها من المعـادن اللازم اضافتها الى الصلب وذلك باستخدام النظائر المشعة للعناصر السابقة الذكر •

أما فى صناعة البترول : Petroleum Industry

فقد امكن الكشف عن ارتفاع الغلاف الاسـمنتى لآبار البترول فعند صب الغلاف الخرسـانى المغلف لمواسير المراحل التالية للمرحـلة الأولى من مراحل تعميق الآبار •• كان المتبع لمعرفة اتصال الغلاف لكل مرحلة بسابقتها قياس درجات الحرارة لجدران البئر وهذه الطريقة غير دقيقة فهناك ظروف عديدة تسبب أخطاء فى درجات الحرارة منها مسامية الطبقات ودرجة رطوبتهـا والمياه الجوفية وخلافه ، وعنـد استخدام النظائر المشعة التى تحقن مع الدفعة الأولى من الاسمنت المحقون داخل البئر لعمل غلاف للمواسير أمكن التأكد من اتصال غلاف المواسير مع غلاف مواسير المرحلة السابقة بالاضافة الى التعرف على سمك طبقة الاسمنت المغلف للمواسـير ومعرفة امكان تسرب الأسمنت فى الفراغات التى قد توجـد حول جدران البئر مما قد يسبب انهياره ، هذا علاوة على معرفة مسامية ونفاذية طبقات التربة بحقول البترول ومدى اتصال الآبار بعضها ببعض لمعرفة منسـوب الآبار للقيـام بعملية ضغط المياه بهـا لتحدث ضغطا على البترول المختزن فى الحقل فيندفع البترول فى الآبار المجاورة ليتحقق مضاعفة انتاج حقل البترول •

وفى نقل البترول فانه يمـكن الاسـتفادة من خاصية الاشعاع الناتج من أحد النظائر فى تحديد الحد الفاصل بين نوعين من المواد البترولية يجرى الواحد أثر الآخر فى خـط واحـد من أنابيب نقـل البترول وذلك بأن يتم ارسـال مادة مشـعة خلف السائل الأول من محطة الارسال وعند وصول هذه المادة الى محطة الاستقبال يستدل عليها بعداد الكترونى يعطى انذارا لاتمام فصل السائلين كل على حدة •

ويمكن استخدام النظائر المشـعة باضـافته مع البترول السـائل فى الانابيب لتحديد مالو تسرب البترول فى التربة نتيجة لتلف فى أنابيب نقله بعمل مسح سريع بأحد العدادات الالكترونية الخفيفة حول الانابيب •• فان ظهر أثر للاشـعاع فان ذلك يعنى تسرب البترول وبذا يمكن تحديد مكان الثقب فى الأنبوبة بدقة وبالتالى اصلاحه فى وقت قصير وبمجهود أقل • ولو استعرضنـا صناعة الزجاج فانه يسرى قياس تجانس خامات الزجاج أثناء عمليـة الخلط وتحديد الوقت اللازم لهذا التجانس بوضع عينة من أحد النظائر مع رمال الزجاج • ثم توخذ عينـة كل نصف دقيقة أثناء عملية الخلط التى تستغرق حوالى عشرة دقائق ثم تقاس هـذه العينات بجهـاز العد الالكترونى وتعتبر عمليـة الخلط متجانسـة عندما تتساوى العينات فى العد وبذا يمكن تحديد الوقت اللازم لهذه العملية ، وكذا أمكن بحث تجانس عملية صهر الخامات التى تدخل فى تصنيع الزجاج وذلك بوضع كلوريد الصوديوم المشـع فى أفران الزجاج وأخذ عينات من الزجاج المنصـهر كل ١٠ دقائق وتقاس بجهاز العد الالكترونى فعندما تعطى العينات المتباينة عدا متساويا يدل ذلك على تجانس الخامات المنصهرة •

ثم ماذا عن استخدام النظائر فى الطب ؟

كان الاعتقاد الشائع بأن استعمال المواد المشعة مقصور فقط على علاج الاورام الخبيثة أى (السرطان) ولكن هذا الاعتقاد خاطىء حيث أن استخدامات النظائر المشعة فى تشخيص الامراض يفوق بكثير استعمالها فى الأغراض العلاجية فضلا عن أن هذه المواد تستخدم فى الوصول الى تشخيص الحالة الوظيفية لكافة أجهزة الجسم مثل القلب والدورة الدموية ، والجهاز الهضمى والكبد والطحال والغدد الصماء كالغده الدرقية ... الخ • تستوى فى ذلك الامراض الخبيثة وغيرها • فيعتبر عنصر اليود المشع أهم العناصر المشعة قاطبة فبواسطته يمكن الكشف عن طبيعة نشاط الغدة الدرقية بالاضافة الى أن اليود (٦١) يعتبر أساسا لأغلب العقاقير المشعة التى تساعدنا على الكشف عن طبيعة أمراض كثيرة فمن المعروف أن الغدة الدرقية تقوم بتنظيم عملية التمثيل الغذائى Metapolism أى عمليتى البناء والهدم Anabolism and Catabolism والزيادة فى نشاط هذه الغدة ينشأ عنه زيادة فى احتراق المواد الغذائية وعدم استغلالها فى بناء الانسجة وبالتالى فالنقص فى نشاطها ينشأ عنه ترسيب للمواد الناتجة عن تمثيل الغذاء فى انسجة الجسم مما يتسبب عنه زيادة غير طبيعية فى وزن الجسم مما يحمل القلب والدورة الدموية فوق طاقتيهما • فلما كان اليود يساهم فى تكوين هرمون الثيروكسين Thyroxine والنقص فى اليود يتسبب عنه زيادة فى نشاط الغدة الدرقية حتى تتمكن من تكوين هذا الهرمون ويؤدى زيادة نشاط الغدة الى زيادة حجمها واصابة الشخص بما يسمى بمرض الجويتر Goitre اذن فماذا عن دور اليود المشع Radioactive Iodine فى علاج وتشخيص هذا المرض ؟؟

ان اعطاء جرعة من اليود المشع المعروف بتركيزه النوعى فى الغدة الدرقية يمكننا من قياس نشاط هذه الغدة تبعا لكمية اليود المشع التى تركزها الغدة فى محاولتها البائسة لمد الجسم بحاجته من الثيروكسين • Thyroxine ويجرى قياس اشعاعية اليود بواسطة عداد حساس جدا يسمى العداد الوميضى (٥) Scientilation Counter وان أشعة البيتا (٦) Beta Rays أو جسيمات البيتا Beta Particles وكلا التسميتان صحح ـ الصادره من اليود عن اعطائه على هيئة جرعه علاجية (٧) بالفم للمريض بالجويتر تقوم بوقف نشاط الخلايا المتزايدة عن النمو •

وقد كان من الأمور المستعصية فى الطب تحديد كمية الدم التى يدفعها القلب ومعرفة حجم حجراته ولكنه الآن أصبح ميسورا • فلو استخدمنا زلال مصل الدم (٨) المرقم باليود (٩)

Serium albumin labelled with Iodine

فى حقنه بالدم فانه يمتزج مع بلازما الدم ويصبح جزءا من الدورة الدموية وبذلك يسهل تشخيص كفاءة القلب والدورة الدموية بقياس الاشعاع الناتج من اليود فى الأطراف Scanning Process ولتحديد حجم الدم بدقة يمكننا اذابة ١٠٠ ميكروكيورى (٣) من كلوريد الكروم

Chromium 51 Chloride

فى ١٠ سم٣ من ملح الطعام Sodium Chloride ويحقن فى الوريد قدر معين من هذا المحلول محتويا على ٦٠ ميكروكيورى من الكروم المشع ثم تؤخذ ٤ عينات من الدم الوريدى على فترات كل خمس دقائق ثم تفصل البلازما وتعد بواسطة عداد وميضى • ومن المعادله الآتية يمكن ايجاد حجم البلازما •

حجم البلازما =

العدد الكلى المحقون (٦٠ ميكروكيورى ـ ٢ ٪ منها)

العد فى السم ٣ من البلازما

ان كمية ٢٪ المطروحة من العد الكلى تمثل نسبة

---

(٥) العدادات الالكترونية كثيرة منها ما يسمى عداد جيجر ومولر Giger Mouler Counter نسبة الى مخترعيه جيجر Giger ومولر Mouler والعداد الوميضى الذى يستعمل فى حالة قياس أشعة يلتا والجاما ويختلف عن سابقه باحتوائه على سائل او بلورة تحول الاشعاعات الساقطة عليها الى ضوء يؤثر على مهبط خلية ضوئية توضع عند نهاية السائل أو البلورة فينتج تيار كهربى يعتمد على طاقة الأشعة المتسببة وهو

(٦) عنصر اليود المستخدم عادة فى الطب هو رقم ١٣١ وهذا العنصر يشع السبيتا والجاما •

(٧) الجرعة العلاجية : هى أقل جرعة ممكنة ليس لها أثر ضار بالجسم •

(٨) زلال مصل الدم هو أحد مكونات بلازما الدم .. اذ البلازما تتكون من زلال مصل الدم Serium والصفائح الدموية والكرات البيضاء •

(٩) كلمة مرقم تعنى أن اليود الذى يدخل فى تركيب العقار يود عادى يتم استبداله بيود مشع وهذه عملية كيميائية تسمى بالترقيم او Labelling

(١٠) الأشعة السينية أو اشعة اكس X-Ray

الكروم الذى يرتبط بالكرات الحمراء وهذه نسبة ثابتة • وبنفس الطريقة يمكن تحديد حجم الكرات الحمراء بأن يستبدل زلال مصل الدم المرقم بالكروم بكرات دموية حمراء مرقمة بالكروم وتحسب من نفس المعادلة حجم الكرات الحمراء • وبذلك يصبح الحجم الكلى للدم مساويا لحجم البلازما + حجم الكرات الحمراء • كما أن الكرات الدموية الحمراء المرقمة بالكروم تحدد لنا كمية الدم المفقود عن طريق القيء أو مع البراز • هذا ولم تعد صعوبة يعانيها الطبيب فى تشخيص أمراض الطحال والكبد كما كان من قبل لأن أشعة رونتجن Rontigen Rays لم تستطع تصوير هذه الأجسام الشفافة حيث أن نظرية التصوير بأشعة رونتجن تتم بتعريض جسم الانسان للأشعة المذكورة فيمتص منها جزء فى الأجزاء الصلبة وتنفذ من الأجسام الشفافة فتخرج من الجسم متغيره الشدة لتترك هذا الأثر على فيلم حساس ••• ولكن بواسطة حقن المريض بالذهب المشع – ومن خواصه الترسيب فى الأعضاء المراد تصويرها – الذى يرسل اشعاعه من هذه الأعضاء محددا بذلك صورتها • على فيلم حساس للاشعاع • فمادة الهيبيوران Hippuran وهو أحد عقاقير أمراض الكبد بترقيمة باليود ١٣١ يترسب فى الكبد وبذا يمكن تصوير أورام الكبد وتشخيصها هذا بالاضافة الى أن أشعة البيتا الناتجة من اليود تقوم بوقف خلايا السرطان •

أما المرض المسمى بالاستسقاء والانسكابات البللورية Maligant ascites and effusions فان المواد الغروية التى تستعمل فى علاج هذه الحالات الخبيثة عند حقنها فى الفراغ الذى يفصل الغشاء البريتونى عن باقى أنسجة الجسم ويبقى هذا المحلول الغروى معلقا دون أن يتسرب الى باقى أعضاء الجسم وبذلك تقوم المادة المشعة (Phosphorous 32) أو الذهب ١٩٨ (Gold 198) بالقضاء على الخلايا الخبيثة المعلقة بالسائل والمسببة للانسكابات البللورية بتأثير اشعاع البيتا علاوة على أن المادة المشعة تمتز أو تدمص Adsorped على السطح المبطن للغشاء البريتونى أو البللورى ، وتؤثر أشعة البيتا فى تقليل نشاط الغشاء وبذا تقل حالة لانسكاب •

هذه هى بعض استخدامات النظائر المشعة فى الأفرع الثلاثة : الطب والصناعة والزراعة وهناك استخدامات لا حصر لها لن يتسع البحث لذكرها، وان كان ذلك كله يشكل استخدامات النظائر المشعة التى تشكل بدورها جزءا من الاستخدامات المتعدد للطاقة الذرية فى الأعراض السلمية •

واقتصر المقال على النظائر التى نتجت بآثاره العنصر أى تشعيعه وهناك حالتان أخريان من التفاعلات الذرية هما الانشطار النووى والاندماج النووى ، والانشطار يحدث فى العناصر الثقيلة جدا والتى يطلق عليها العناصر اليورانيومية وما بعد اليورانيوم Transuranium Elements والأكتينيذية Actinide Elements التى لو عرضت لسيل من النيوترونات – الذى وصفته فى عملية التشعيع فى أول المقال – فان نوياتها تنشطر الى جزئين كل منهما يكون نواة جديدة وينتج عن هذا التفاعل طاقة شديدة هى ماتسمى بطاقة الانشطار النووى The Energy of Nuclear Fissions ان كان قد أسىء استخدام هذه الطاقة فى التدمير فانه يمكن استخدامها فى مفاعلات تسمى مفاعلات القوى Power Reactors وهى مفاعلات لانتاج قوى هائلة تفوق كل مايمكن أن يتصوره العقل من مصادر القوى الأخرى • وذلك بخامات زهيدة التكلفة وبذلك يمكن تسخير هذه الطاقة لخدمة الانسان ••• وقد استخدم فى تحويل مياه البحر الى مياه عذبة كما يمكن استخدامها على أوسع نطاق فى ادارة المصانع وتطوير الصناعة •

أما النوع الأخير من التفاعلات فهو مايعرف بتفاعل الاندماج النووى Nuclear fusion وهى عكس العملية السابقة فان اندماج النويات الخفيفة ينتج عنها طاقة هائلة ولنأخذ مثلا حيا يبين لنا ما لهذا التفاعل من أهمية فى الحصول على طاقة عظيمة اذا علمنا أن الايدروجين الثقيل Deutrium المستخلص من جالون واحد من مياه البحر يولد طاقة الاندماج النووى المقدرة بما يوازى الطاقة الناجمة من ٣٠٠ جالون من البنزين •

وان تطرقنا الى ذكر هذين النوعين من التفاعلات ليفتح أمامنا المجال واسعا للحديث عن مدى تأثير الطاقة الذرية على حياتنا فى مختلف جوانبها مما لا يتسع له هذا البحث هنا وقد نفرد لهما بحثا آخر مستقبلا •



قصّة قصيرة

بقلم : سميح عباس

احتشدت كتل سوداء ذات بقع باهتة ، داخل العنبر ، كما تناثر رجال ذوو جلاليب يغلب عليها اللون الابيض خارج العنبر ٠٠ تظلهم سحب الدخان الازرق المنفوث من أفواههم ٠٠ وكانت الشمس تختنق والجو متزمت للغاية ، مما جعل الدموع تمتزج بالعرق فى استسلام ٠

وحول أحد السريرين ، تكونت حلقة من هذه الكتل السوداء ، تسيل من عيونها دموع تشبه أمطار الحبشة الصيفية ، دموع من كثرتها ، لا يستطيع المرء أن يتبين منها ان كانت زائفة أو حقيقية ٠

فوق هذا السرير المحاصر ، وضع جسد مشوى ، ملتهب تحت ملاءة من البلاستيك ، مجرد من الملابس ولولا وجود الغطاء فوقه لشعر كل من فى الحجرة بالتقزز والغثيان ٠

كان يتأوه بين الحين والآخر بكلمات متقطعة ٠٠ أشرب ٠٠ ماء ذات يوم قريب ـ قريب جدا ، تمنى ـ قال لاخته مازحا ـ يالهم من محظوظين هؤلاء المرضى ٠٠ فالفاكهة تأتيهم بالجملة ٠٠ أشياء كثيرة يحصلون عليها بلا تعب ٠٠ أتمنى لو أرقد فى المستشفى يومين لاحصل على كل ما أشتهيه ٠٠ ها هو الجسد منتفخ، تطفح الدماء من مسامه ، فجلده سلخ تماما وصارت له بقايا فى الاطراف كالزبد السائل من فم حيوان ٠٠ ولو قدر له أن يسير فى شارع مظلم ، سيحسبه المرء جنيا خرج من قمقمه ليرفه عن نفسه فى سواد الليل٠

ارتفع صوت من تحت رأسه ٠

ـ يا حبيب أمك يا ابنى ـ وعلى الفور نهرتها الاصوات فى رفق لا داعى لهذا الكلام هنا ـ حرام عليك يا امرأة ٠

ولاحت ابتسامة فى ثنايا الوجه المسود ـ كان يوما ما فتى يافعا يشرق الضياء من وجهه ـ قال آخر ٠٠ مسكين ـ كيف سيواجه الحياة ٠

وصاح الاب خارج العنبر :

ـ لم يستمتع بالحياة بعد ٠٠ لقد تسلم الوظيفة منذ شهرين ٠

وتجول المحروق ببصره باحثا عن انسان ما أين هى ٠٠ أين ٠٠

ودارت العيون لعلها تفهم ما يجول بخاطره ، من يريد يا ترى ؟ من ؟ ٠٠ أين خطيبته يا عالم ؟ ٠٠ لماذا لم تحضر ٠٠ ؟ ٠٠ لماذا لم تات وتفتح البـاب وتنقذه من النار ٠٠ كان دائما يحلم بها ٠٠ يتخيلها واقعة فى المازق ٠٠ كل المازق التى وقعت لكثيرين من البشر ، فمرة بين أنياب أسد فى الغابة ٠٠ ومرة تائهة فى صحراء مصر ٠٠ وأخرى بين مجموعة من الشبان المستهترين ٠٠ كان دائما هو المنقذ ٠٠ كان البطل والشجيع وطرزان ٠٠ لكنها لم تكن تفكر فيه ٠٠ طبعا ٠٠ هو لا يهمها ٠٠ فمنذ متى كانت تهتم به ٠٠ ؟ لـكن صبرا ٠٠ فان آجلا أو عاجـلا ٠٠ ستستريح منه وتعثر على آخر ٠٠ آخر تحلم به ٠

أين سامية ؟ ٠٠

أرسلنا بمن يخبرها ٠٠ ربما تكون فى الطريق ٠

وهمس لنفسه ، وربما سمعه أحد٠٠ لااريدها٠٠ سينتهى كل شىء ٠٠ لا داعى لهذا الخداع ٠٠ كان يذهب دائما وبلا استثناء اليها طالبا الصفح ٠٠حتى ولو كان على حق ٠٠ لم يحدث أن جاءت اليـه يوما وقالت ٠٠ أنا آسفة ٠٠ كانت دائمـا متكبرة ، والعجيب انه لم يكن يقدر على مقاطعتها ٠٠ المعجبون صفقوا له طويلا عندما هزم المصارع الفرد ٠٠ يومها أدارت له ظهرها قائلة ٠٠ لم لا تترك هذه اللعبـة الوحشية ٠

من العجيب أنه لم يقدر على مقاطعتهـا ٠٠ كان يعتبرها فتـاة صغيرة ومن واجبه أن يعاملها بلين حتى يروضها على طباعه ٠

مع مرور الوقت تدافعت كتل جديدة داخل العنبر فصار كمخبز بلدى وهمس أحدهم فى الركن ٠٠

ـ لن يعيش ٠٠ فى الشهر الفائت احترقت فتاة ٠٠ أكلت النيران جسدها مثله ٠٠ وماتت بعد خمس ساعات ٠

وارتفع صوت الفتى المحروق طالبـا فى الحاح رشفة من الماء ٠٠ وتبودلت النظرات فى تلقائية ، وتساءل غلام فى الثامنة ٠٠ « لماذا لا تعطونه الماء ؟» ٠٠ وتلقى اشارة بالصمت ٠٠ واضـطرب حائرا لسلبيتهم لكنه سرعان ما شاركهم نظراتهم دون ان يفهم لها معنى ٠

وتساءل صوت حزين ٠٠

- لماذا لم تخرج وكان الباب مفتوحا ؟

وأجاب صاحب الجسد المشوى ..

- كنت سأستحم .. أشعلت الوابور .. وانفجر فى جسدى .. كأنه صاروخ انطلق من قاعدته خطأ .. حاولت فتح الباب ، لم أفلح .. وتبادل المريض الآخر الحديث مع الجالسين فوق سريره .

- اربعة شهور ولا أحد يزورنى .. فأنا من آخر الصعيد .. بطنى كما ترون تنتفخ مع الايام .. اننى شبه امرأة حبلى فى شهرها التاسع أربعة شهور سمعت فيها وعودا لاحصر لها بالشفاء .

- هرب الماء .. لم تنزل من « الدش » نقطة واحدة ، حاولت فتح الباب مجرد محاولة بل حاولت فى يأس .. لكنه كان كباب السجن الحديدى .



دخلت الممرضة مفسحة طريقا للدكتور الذى وقف متأملا الجسد المشوى ، وانفتحت العيون والآذان ، وعلت الهمهمات ، وكثرت التساؤلات وأشاح بعضهم بوجهه عن السرير وعلامات التقزز باديه عليه .. وصاح الفتى المشوى : - ماء .. أشرب يادكتور .. وسالت دموع .. ففى يوم قال مازحا .. عندما أرقد فى المستشفى .. عليكم أن تشتروا لى كل الفاكهة . قال رجل : « كان شابا مستقيما .. وطالبا مجدا فى أيام دراسته - فهو بين المدرسة والبيت والنادى .. كان بطلا .. كان يستعد لبطولة الجمهورية - .. ماء .. أشرب .. فى عرضك يا دكتور - لا أريد غير الماء .

وانتهى الدكتور من عملية الفحص التأملية .. وانصرف وعلى وجهه تعبير يختلف عن الذى جاء به .

- أربعة شهور وأنا فى هذا العذاب .. عندك أولاد ؟ شجرة مقطوعة ولست باكيا على شىء - ماء .. أشرب .. كان الفتى جالسا فى أمان الله .. وفجأة اكتشف أنه يفكر فيها .. ويلوم نفسه على خشونته معها .. فهى ما زالت صغيرة وعقلها صغير ككل النساء .. وبالصبر والتمرين سيروضها على طباعه .

- يا ليتك لم تخطبها .. كان يوما « بلون الحروب » .. وهمس أحدهم لجاره .

- لو مات سيظهر عفريته لنا .. ورد آخر أسكت يا رجل وهل هذا وقته !

وبكى رضيع فوق ساعدى أمه .. فأثار سخط الحاضرين .. مما اضطر المرأة الى الانسحاب من العنبر .. وسرى الهمس فى الجو ..

- أمه افترت على آخر الزمن .. بعدما تسلم الوظيفة ..

- أظنهم لم يعرفوا مرضى .

- هم يكذبون على أنفسهم وعلى الناس ..

ماء .. أشرب .. أين الدكتور .. الدكتور ؟ أتسألون عن الدكتور ؟ انه يلعب النرد مع زميلته .. ألم أقل لكم انهم لا يفهمون شيئا .

- لماذا يحرق ابنى - لماذا ؟

وانفجرت زغاريد من داخل المستشفى ، ووصلت سيارة الاسعاف بضيوف جدد - فسكتت الزغاريد بنفس قوة انطلاقها - ودخلت العنبر كتلة ذات أطراف ناصعة البياض .. كان واضحا أنها صبت فى قالب يختلف عن هذا القالب الذى صبت فيه هذه الكتل المنهوكة - واحتبست الدموع فى



محاجرها وارتفع أنين بالجملة ـ كان جالسا فى أمان الله ـ يقرأ وفجأة وجد نفسه يفكر فيها ـ فقرر أن يذهب اليها طالبا الصفح ـ كان يتخيلها وهى تضحك بعد أن تصفح عنه ـ فضحكتها كانت تشد حواسه كلها ـ لكن النار شبت فى جسده ـ وضاق المسكن به وارتمى على الأرض كذبابة انصهرت من قوة احتراقها ـ ودمعت عينا الخطيبة من يدرى ربما كانت صادقة ! من يدرى ! وسرت الهمهمة مرة أخرى ٠٠ من تكون ؟ ٠٠ هل هى خطيبته ؟ ٠٠ لا ؟ ٠٠ زميلته ؟ ٠٠ نعم ٠٠ هى خطيبته ٠٠ وزميلته ٠

ـ أنت رجعى ـ غير أفكارك يا أخى ـ أنا موظفة وأختلط بالرجال بحكم العمل . حسنا ـ جاء الوقت الذى يرغمه على قبول الواقع راضيا أو غير راض ـ فلو كانت تحبه لما بحثت عن عيوبه ـ ليعلن لها الساعة فسخ الخطبة ٠٠ فلا يصح أن تلصق جسدها الناعم بهذا الجسد المشوى ٠٠ لتتزوج رجلا يتنازل عن بعض حقوقه هذا ان لم تكن له أفكار تقدمية ٠٠ كان يوما « بلون الخروب » يوم أن خطبها ٠٠

وتوسل اليها أن تعطيه كوب ماء ٠ انه يحترق٠ ويريد أن يطفى هذه النار المسعورة فى جوفه ٠ رشفة من الماء اذا سمحت ولن ينسى لها هذا الجميل فهو يود أن ينهض بسرعة ليستعد لبطولة الجمهورية ٠ الفوز له مؤكد الكل يتنبأ له بهذا ، سيصفقون له طويلا ، تماما كما صفقوا لجاجارين فى روسيا ، فى كل بلدان العالم ٠

ودخل الطبيب مرة أخرى ، وتشبثت به الأم ٠ ربنا يعمر بيتك طمئنى ٠ وتقلصت الأعصاب وامتلأت الصدور بالعرق ٠ واحتارت الكلمات ، وقال المريض المزمن : انهم لا يفهمون شيئا يكذبون على أنفسهم وعلى الناس ٠٠ وارتفعت الزغاريد مرة أخرى فى داخل المستشفى واختلط معها صراخ منطلق من المشرحة ، وارتعدت الأجسام ، كل الأجسام الهزيلة والممتلئة . قال الطبيب :

ـ أعطوه الماء . ثم اختفى دون أن يشعر به أحد ، والتقت العيون وارتعدت الشفاة ودارت الرءوس ، ماذا يعنى الدكتور بقوله هذا ٠٠ ألم يأمر بمنعه عنه ! ماذا يعنى ؟!!

وفى رشاقة مضطربة ، خرجت الكتلة ذات البقعة ناصعة البياض ، وجاءت بكوب ماء ، وفى لحظة عمياء أنهى الفتى المحروق على كل ما فى الكوب وهمس الأب : مستحيل ٠٠ مستحيل ٠

وبعد لحظة صمت قصيرة رهيبة توترت فيها الأعصاب ٠ ألقى الفتى المحروق نظرة شكر لفتاته ثم دوت صرخة تبعتها صرخات هزت كل جدران المبنى ٠

تعقيب على الكتل السوداء

بقلم
يحيى حقى



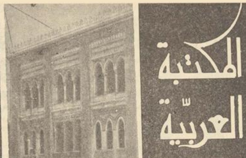
زاد ميل القصة الى التعبير عن الواقع بالرمز ، هذه القصة — على العكس — تعبر عن الرمز بالواقع فسفور موت الفتى أمامنا محترقا بنار سلخت جلده هو تعبير عن خبيىء احتراقه المعنوى فى الحياة بنار هرأت روحه ، لأنه عاجز عن التكيف ، وبناء صلاته ، وكلما غلا عجزه علا استبداده بالبقية الضئيلة الباقية من ارادته ، يريد أن يفرضها على الغير ، هو — منفردا — ناجح بل بطل يملأ أحلام يقظته ، وهو عند اللقاء متداع ، ناقص كماله بل بقاؤه متوقف على رشفة من حنان يجاد بها عليه • متردد أبدا بين التسامى والرثاء للنفس • مد يده بالسؤال ، ومدها بالصفح والغفران ، وقد يكون الذنب من وهمه أو اختراعه • هو عاكف على نفسه ، كل شخص سواه باهت : أمه وأبوه وخطيبته •

هو هكذا لا يهمنا من أمره شىء ، حتى لو تأوهنا له ، مثلنا هو تلك الدموع التى ذرفت من حول فراشه ، لا يدرى أحد من كثرتها هل هى صادقة أم زائفة • ولكن قصته تمس قلوبنا لأنها تعبر عن المأساة المحيرة التى يطوف بها قصص كثير: الوصال يجىء بكماله الحيرة التى يطوف بها قصص كثير : الوصال يجىء بكى بعد فوات الأوان ، لماذا ؟ ولو قد بذل القليل منه عند الحاجة اليه لكان فيه النجاة ، السعادة ملك أيدينا لنا قدرة وحق شرعى فى منحها وتقبلها ، ولكن توقيتها معلق بقدر له فى الظاهر وجه غشوم ، يشل هذه القدرة ، ويخالف بين ساعة الطلب وساعة النوال ، كأن السعادة نعمة نحن غير جديرين بها ، أو أن حسابها غير داخل فى قوانين هذه الدنيا • لعل حسابها وتوقيتها عالم آخر • وهذا القدر الغشوم لا يأتى للانسان من خارج نفسه ، بل من داخله •• اصابة روحه بالعمى والجحود والأنانية ، فالحرمان من السعادة هو أولا وآخرا من صنع أيدينا •

لما ارتوى أخيرا من يد صاحبته — بعد التلهف الطويل — برشفة من ماء ، هى رشفة من حنان ، فكان فى ريه هلاكه •

تمس قلوبنا أيضا لأنها تتوقف عند مشهد قد نرفضه ولكننا فى قرارة نفوسنا نحب أن نطل عليه• مشهد الموت ، ولغزه الأبدى ، وفضحه للحياة قسوة أشد من قسوته ، موكب الحياة يسير ولا يتوقف ، كل انسان لاه بنفسه ، الموت ليس له ، بل لغيره ، محال مهما صدقت النية والمحبة أن يجرى فى عرق واحد دم دافىء ودم يبرد قليلا قليلا • ان يتحد قلب يدق ، بقلب قد سكت نبضه ، طلوع الروح اعلان عن غلظ المادة وثقلها ، كتل سود ، جاثمة ، كأنما جاءت لتخنق بقية الأنفاس وهى تجسيد لهذا القدر الغشوم الذى أشرت اليه ويزداد الموقف قتامة لأنه مغلف بفقر أذل الكرامة ولطخ وجه الحياة وحقر جلال الموت •

والكتل السوداء مثال بديع لجرائر قلة الصبر ، وقطع دابر المسافة التى ينبغى أن تفصل بين أول صورة لمعت للقصة فى ذهن صاحبها فخرجت من قلمه واندلقت على الورق ، خبط لزق ، وبين آخر صورة تستنفد منه أقصى طاقته • لم العجلة ؟ ان نشر قصة مكتملة واحدة بعد شهر أو شهرين أو سنة خير من نشر عدة قصص متعجلة كأنها تموت لو لم تسعفها المطبعة اليوم لا غدا ، لا بد من العناء حتى يبلغ العمل كماله ، بتأمله المرة بعد المرة ، بسماع جرسه ، بتذوق الفاظه ، بقياس ترابطه ، بالتشكك فى أن المعنى الواضح فى ذهن المؤلف سيصل واضحا الى ذهن القارىء فيحتله ويجتبيه ، هذه هى خلة بعض الكتاب من الجيل الجديد ، أحب لهم أن يقرأوا كيف كان يكتب فلوبير ، أو كيف كان يصحح بلزاك بروفاته ، ولو فعل الأستاذ سميح عباس هذا الذى أرجوه منه — وهو قادر عليه — لزالت تأتأة بعض معانيه ، وتفكك عباراته ، ولوقف قليلا — مثلا — عند تناول الرشفة الأخيرة فانها عندى عماد بنائه • لا ينقصه الاحساس بالقصة ولا الاهتزاز الروحى لها ، ولكن ثمن النضج هو التأنى •





جبى ان الحياة الثقافية العربية تعانى الكثير من تركة عصور الانحطاط التى مرت عليها كما انها تعكس الاوضاع المتخلفة التى تكبل معظم أوجه النشاط الانسانى والاجتماعى في الوطن العربى . والفلسفة باعتبارها ناحية مهمة من نواحى هذا النشاط لا تشذ عن هذه القاعدة بل تشارك الحياة الثقافية العربية في جميع أحزانها وشجونها ومصائبها ، كما تشارك بالدفعة الجديدة التى تسير بها نحو التحرر والتطلع الى غد اكثر اشراقا وفاعلية مما مضي ، وقد أدت هذه الحالة الى طرح موضوع هام جدا بالنسبة للحياة الثقافية العربية على بساط البحث والمناقشة الا وهو مشكلة المصطلحات العلمية في اللغة العربية وكيفية الحصول على مايكفينا منها لسد حاجات التطور العلمى والثقافي والحضارى في هذه المرحلة من حياة المجتمع العربى ، علما بأن هذه الحاجات تضغط علينا بالحاح شديد ولا تمهلنا الا الوقت اليسير . في الحقيقة ليست هذه المشكلة الا ناحية من نواحى قضية أوسع ، أثيرت حول مدى جدوى اللغة العربية كأداة لاستيعاب مضامين العلوم الحديثة والتعبير عن اكتشافاتها والغوص في دقائقها وتفاصيلها . أما الجدل الذى دار حول هذه القضية فمعروف ولاطائل من تكرار خطوطه العريضة هنا بالرغم عن أن نتائجه كانت مفيدة على وجه العموم اذ ثبت أن اللغة بحد ذاتها وبجوهرها قادرة بدون أدنى ريب ، على القيام بجميع الاعباء الثقافية والعلمية والحضارية والفلسفية اذا توفر لها أولا الجهد الفكرى والانسانى والعمل لتطويرها وتزويدها بما تحتاج اليه من مصطلحات ورموز الخ .. وثانيا الفكر الجدى الرصين لتعبر عنه بأمانة ووضوح .

تصدى لهذه المشكلة عدد من المفكرين والاختصاصيين الممتازين وبذلوا جهودا جماعية وفردية لتلافى هذا النقص منها التعريب والنحت والاشتقاق الخ ... لتحقيق الغاية المنشودة وجميع هذه الاعتبارات تنطبق على الفلسفة ايضا مع العلم بأن جهود المتصدين لهذه المشكلة في حقل الفلسفة ماكان لها أن تبدأ من لاشيء بسبب توفر نقطة ارتكاز أساسية لانطلاق جهودهم هى وجود مجموعة جيدة من المصطلحات الفلسفية العربية التى تشكل جزءا من التراث الفكرى والفلسفى العربى . غير أنه كان على هؤلاء الاختصاصيين تمحيص هذه المصطلحات وغربلتها وربط بعضها ببعض ومن ثم الانطلاق منها الى الفكر الفلسفى الحديث . وبديهى أن مثل هذه العملية لايمكن أن تتم على مدى جيل واحد أو على يد مفكر واحد أو على أساس معجم واحد أو اثنين . ولاشك أن المهتمين بالفلسفة في الوطن العربى قد أولوا قضية المصطلحات الفلسفية عنايتهم الخاصة فبرزت جهود جماعية وفردية على درجات متفاوتة من الدقة والاتقان ـ وكانت اما على صورة معاجم متنوعة أو على صورة ملاحق اضيفت الى المؤلفات الفلسفية لتبين أهم المصطلحات الواردة فى البحث ، وذلك باللغات الاجنبية والعربية . ولاشك أن «المعجم الفلسفى» الذى صدر حديثا (من وضع المغفور له الاستاذ يوسف كرم والدكتور مراد وهبة والاستاذ يوسف شلالة) هو تتويج لهذه الجهود في المرحلة الحاضرة من نمو الفكر الفلسفى فى الوطن العربى . لقد جمع هذا المعجم بين صفحاته معظم الحسنات التى اتصفت بها المحاولات السابقة عليه ونجح ، الى حد بعيد ، فى تجنب كثير من مساوئها . ومن ميزات هذا المعجم انه يفسح المجال للمستعين به أن يستفيد ان هو بدأ بالمصطلح العربى أو بالمصطلح الاجنبى (افرنسي أو انكليزى) . فان كنت تقرأ نصا فلسفيا عربيا قديما وواجهتك لفظة فلسفية غريبة لا علم لك بها بامكانك الرجوع الى «المعجم الفلسفى» لتجد شرحا لها ولمعانيها المختلفة عند عدد من الفلاسفة ان كان لها مثل هذه المعانى ،كما تجد بالاضافة الى ذلك المصطلح الاجنبى الذى يقابلها باللغتين الافرنسية والانكليزية . لقد خطا « المعجم

الفلسفي» خطوة كبيرة الى الامام بالقياس للمعاجم التي سبقته اذ أنها كانت تهتم ، أول ما تهتم ، بتوفير المصطلحات العربية الدقيقة في مقابل المصطلحات الفلسفية الاجنبية ، ونحن نجد في المعجم الجديد كل هذا بالاضافة الى الميزات التي ذكرتها . أما من يتعذر عليه العثور على المصطلح العربي الذي يقابل مصطلحا اجنبيا يعرفه فبامكانه أن يستعين بالمعجم ايضا عن طريق الفهرسين اللذين زود بهما بالافرنسية والانكليزية . في الواقع تحققت هذه المزايا في « المعجم الفلسفي » بسبب ترتيب موارده وفقا للابجدية العربية وتزويده بالفهرسين المذكورين اللذين يحويان جميع الالفاظ الاجنبية الواردة في المعجم مع رقم الصفحات التي ترد فيها هذه الالفاظ . أما بالنسبة للشروح الواردة في المعجم فانها مستقاة من مصادر رئيسية ثلاثة :

١ ـ الفلاسفة القدماء من يونان ومسلمين وعلى وجه الخصوص « كتاب التعريفات » للجرجاني .

٢ ـ امهات المؤلفات الفلسفية الاوروبية الحديثة .

٣ ـ مؤلفات وترجمات المفكرين العرب الذين اعتنوا بالفلسفة وقدموا لها وشرحوا مشكلاتها وجلهم في الجمهورية العربية المتحدة .

ولا بد لي في هذه المناسبة من أن أنوه بالدور الهام الذي يمكن لمثل هذا المعجم من أن يلعبه في المرحلة التي نمر فيها في تطورنا الثقافي عامة وتطور فكرنا الفلسفي خاصة . « فالمعجم الفلسفي» لايشكل مجرد سجل واف للمصطلحات الفلسفية المتداولة حاليا في الفكر الفلسفي العربي ، يعرضها عرضا منسقا ومنتظما بل هو بالاضافة الى ذلك قد يصبح «مشرعا للمصطلحات» ومعيارا نقيس عليه بالنسبة للمصطلحات الفلسفية التي نريد استخدامها في مؤلفاتنا وكتاباتنا ومناقشاتنا الفلسفية . أي سيؤثر المعجم ، في هذه الحالة ، في مجرى تكوين المصطلحات فيثبت البعض منها ويلاشي البعض الآخر فتصبح له بذلك نوعا من «السلطة الفكرية» التي ليس من اليسير على المفكر الجدي مخالفتها والحياد عنها الا بعد ترو وتفكير وتبصر فيما هو فاعل وكل هذه الظواهر هي من سمات النضج الفكري والتقدم في تركيز دعائم الفكر العلمي عامة والفكر الفلسفي خاصة . وجميع هذه الاعتبارات تبين أهمية المسؤوليات الملقاة على عاتق من يدخلون في هذه المجالات الحيوية ، ولاريب أن الاساتذة واضعي المعجم الفلسفي قد أبلوا أحسن بلاء في النهوض بأعباء هذه المسئولية الفكرية الجسيمة ، وكل من يتصفح المعجم ، ولو بصورة عابرة ، سيلاحظ مباشرة طابع الرصانة والدقة الذي يغلب عليه والجهد المبذول لاخراجه على أفضل وجه ممكن .

اكتفي بهذا القدر من عرض ميزات هذا العمل لانها ستفرض نفسها لامحالة على كل من يستعين بالمعجم منذ اللحظة الاولى . وهنا أورد أن أسجل بعض الملاحظات والانتقادات والاقتراحات التي خطرت لي عند استخدام المعجم لبعض الاغراض الفلسفية وعند وضعه موضع التجربة العملية ، ربما كان في ذلك استكمال للفائدة في تحقيق درجة أعظم من الكمال في طبعاته القادمة . غير انه يجب ألا يغيب عن بالنا أن الوصول الى حكم رصين ومتين حول معجم من طراز « المعجم الفلسفي » لايمكن أن يتم الا بعد فترة طويلة من استخدامه في مناسبات شتى وبعد وضعه موضع التجربة العملية المستمرة بالقياس لموضوعات متعددة ضمن نطاق الفلسفة طبعا . ولم تتح لنا الفرصة بعد لاختبار «المعجم الفلسفي» على هذا النحو الدقيق ولذلك لاادعي أبدا أن الملاحظات والتعليقات التي ساضمنها السطور المقبلة مبنية على توغل دقيق في ثنايا المعجم الفلسفي أو تمعن رصين في جميع دقائقه وتفاصيله . انها نظرات أولية وسريعة الى عمل ميزاته واضحة ، ولذلك يجدر بجميع المشتغلين بالفلسفة في الوطن العربي اختباره بتمعن ودقة ، ونشر استنتاجاتهم حوله واقتراحاتهم لتحسينه وذلك خدمة للفكر العربي الحديث ونهضته وخدمة للفلسفة والحقيقة .

١ ـ يبدو لي انه كان من المستحسن تزويد « المعجم الفلسفي» بفهرس يحوي عناوين كافة الكتب والمؤلفات التي وردت منها نصوص ومقاطع في شرح مواد المعجم ، مع جميع المعلومات البيبليوغرافية اللازمة حول كل واحد منها . ومثالا على ذلك ، من المعروف أن عددا كبيرا من الكتب التي أورد المعجم نصوصا منها (وخاصة الكتب العربية القديمة) قد طبعت اكثر من مرة اما بدون تحقيق البتة او محققة من قبل أشخاص مختلفين ، وقد جرى ، في أحيان كثيرة ، طبع هذه الكتب في اكثر من بلد واحد . ولذلك لا بد لنا من فهرس يبين لنا بالاضافة الى عنوان الكتاب .

١ ـ الطبعة التي اعتمدها واضعو المعجم .

٢ ـ اسم المحقق أو المؤلف .

٣ ـ دار النشر والبلد الكائنة فيه .

٤ ـ السنة التي تم فيها طبع الكتاب اذا كانت معروفة ، وماإليه من المعلومات الضرورية لكل من أراد الاستمرار في البحث والتقصي بالرجوع الى الاصول والمصادر الاولية .

٢ ـ وجدت الصفحة التي قدم بها الدكتور مراد وهبة « المعجم الفلسفي » مقتضبة للغاية ، وكم كان بودي لو توسع الدكتور وهبة بعض الشيء في شرحه لاهم الاسس والقواعد التي اتبعها هو وزملاؤه في اختيار مواد المعجم وفي انتقاء المقابل العربي للمصطلح الاجنبي حيث لم يوجد مصطلح عربي متفق عليه مسبقا ، وفي تفضيل مصطلح على آخر قد شاع وحقق شيئا من الثبات ، اذ يحق للمستعين بالمعجم أن يعرف شيئا عن الاسس والقواعد التي استرشد بها واضعوه في قراراتهم واختياراتهم وخصوصا حين يشذون عن المصطلحات العربية التي اثبتتها بعض المعاجم السابقة أو التي شاع تداولها بين المهتمين بأمور الفلسفة في الديار العربية . وبهذه المناسبة اذكر أنه عند مراجعة فهرسي الالفاظ الفرنسية والانكليزية لاحظت غياب بعض الكلمات والعبارات الفلسفية الهامة التي درجت المعاجم الفلسفية على اثباتها ، بدون أي سبب ظاهر لذلك . واليكم لائحة بها .

Abduction, Absorption, Architectonic, The Anticipations of Perception, The Axioms of Intuition, Assumption, Certainty, Certitude, Cogito, Coherence, Compossibles, Concrete.

وبالنسبة للفظة Absorption التي تعني « مبدأ الاستنفاد » في المنطق الرياضي و «الاستغراق» في التصوف وعلم النفس (١) لم أجد لها أثرا في المعجم وحين فتشت عن مادة «استغراق» في المعجم وجدت انه أورد معناها في المنطق الصوري (أي الشمول لجميع الافراد) وأهمل معانيها الاخرى. أما لفظة Abduction فانها تعطينا مثالا واضحا عن الفوضى التي قد تعم ، أحيانا ، مسألة المصطلحات . تعني كلمة Abduction عند ارسطو قياسا كبراه يقينية

وصفراه احتمالية (انظر مصطلحات الفلسفة) وقد اطلق الفيلسوف الامريكي C.S. Pierce هذه الكلمة على نوع من الاستدلال يؤدي الى فرضية علمية غرضها تعليل الوقائع الجزئية ، وهذا هو المعنى الجديد للكلمة . أما من حيث المصطلح المقابل لها في العربية فنجد ما يلي :

(أ) أقر مجمع اللغة العربية في القاهرة عبارة « قياس احتمالي » . (ج ٥) .

(ب) ورد في مصطلحات الفلسفة كلمة « أباغوجي » Apagoge (٢) .

(ج) لم ترد هذه اللفظة في « المعجم الفلسفي » على الاطلاق . وحين راجعت مادة «قياس» في « المعجم الفلسفي » وجدت أن اللفظة الاجنبية المثبتة مقابل «قياس احتمالي » هي Epicheirema (وهو القياس الجدلي) ولم أجد لكلمة «اباغوجي» أي أثر فيه . وعلى هذا الاساس يبدو لي أن اتخاذ الخطوات التالية أمر ضروري : (١) ادخال لفظة Abduction في مواد المعجم الفلسفي » وشرح معناها القديم والحديث . (٢) يجب الاتفاق بصورة نهائية على مصطلح عربي يقابلها وربما كان الرجوع الى المصطلح الذي أقره المجمع (أي قياس احتمالي) هو أفضل الحلول . (٣) ان ناخذ بما أثبته قاموس «مصطلحات الفلسفة» بمقابل Epicheirema وهو «القياس المعلل» أو «القياس الظني» .

٣ — من الامور التي استرعت انتباهي في المعجم الذي نحن بصدده افتقاره الى ملاحظات وتعليقات من نوع معين تضاف الى الشواهد والنصوص التي وردت فيه في شرح المعاني المتعددة للمصطلح الفلسفي الواحد . من المعروف ان المصطلحات الفلسفية (كثيرها) تتمتع بثبات نسبي وهي تتطور من وقت الى آخر وتختلف معانيها بعض الشيء بحسب المفكرين والعصور والبيئات المتداولة فيها ، ولذلك يتطلب المعجم نوعا من الملاحظات والتعليقات التي تبين ، مثلا ، فيما اذا كان المصطلح المشروح اكثر شيوعا في عصرنا او في غيره ، وأي من هذه المعاني يعتبر جذريا واي منها متفرع عنه وما اليه من هذه الايضاحات البسيطة التي لا يمكن تحديد طبيعتها او حصرها مسبقا لانه يجب ان تفصل وفقا لمتطلبات المصطلح وحسب المادة التي نحن بصددها .

٤ — اثبت « المعجم الفلسفي » عبارة « ترانسندنتالي او صوري » بمقابل اللفظة الاجنبية Transcendental (عند كانت) .

ولا ادري تماما لماذا أهمل المعجم لفظة « متعال » التي اصبحت شائعة بين عدد لا باس به من المفكرين المهتمين بالفلسفة في البلاد العربية وخاصة في الجمهورية العربية المتحدة . لقد حققت لفظة « متعال » شيئا من الثبات واصبحت تفتح افاقا معينة عند استعمالها من قبل المطلعين على هذا النوع من الدراسات مما يحدونا للسؤال عن المبرر الذي يدعو « المعجم الفلسفي » للحياد عنها . أضف الى ذلك ان اصطلاح كلمة « صوري » في مقابل Transcendental امر غير مستحسن لاسباب وجيهة ، وذلك بالرغم عن ان الاستاذ يوسف كرم قد قال بذلك في الفصل القيم حقا الذي خصصه لفلسفة كانت في كتابه « تاريخ الفلسفة الحديثة » . يبدو لي انه من الاجدى ان نبقي لفظة « صوري » على معناها المعروف اي بمقابل Formal وخصوصا ان كانت دعا المنطق الجديد الذي ابتكره Transcendental logic ليميزه عن المنطق الصوري التقليدي . لقد ابتكر كانت مصطلحات وتعابير خاصة به ليميز افكاره الاساسيه عن الفلسفة التقليديه عامة والفلسفة الارسطية خاصة . ولذلك حين نضع مصطلحات عربية بمقابل Transcendental يجب ان نراعي رغبات كانت في ذلك فلا نقول « حساسية صورية » كما فعل يوسف كرم مقابل Transcendental Aesthetic بل من الافضل ان نسمي هذه الحساسية باسم يميزها عن كل ما هو « صوري » بالتعبير الدقيق للكلمة . ولو لم يبغ كانت ذلك لكان باستطاعته ان يسميها وهو لم يفعل ذلك لاسباب معروفة . بعبارة اخرى يجب ان يوضح مصطلحنا العربي الفارق بين Transcendental, Formal ولفظة « صوري » لا تفعل ذلك .

٥ — شرح « المعجم الفلسفي » مادة Absolutism على النحو التالي :

احادية مطلقة = Absolutism

« يطلق هذا المصطلح على فلسفة برادلي التي لا تعترف لمعاني العقل بغير قيمة اصطلاحية والتي تقفى على الفرد » .

اولا لايفي هذا الشرح بالمطلوب وتعوزه الدقة اذ ان لفظة Absolutism تطلق على مجموعة من النزعات الفلسفية عرفها الفكر الانساني في حضارة البحر الابيض المتوسط منذ بارمنيدس ولاتزال مستمرة بدون انقطاع حتى يومنا هذا . وفلسفة برادلي ليست الا مثالا جزئيا على هذه النزعة وتعبيرا معينا عنها ولذلك لايجوز التوحيد بين الـ Absolutism وفلسفة برادلي . لاشك أن أفضل تسمية لمذهب برادلي هي Absolute Idealism (مثالية مطلقة) . كما أن التسمية نفسها تنطبق على فلسفات كل من هيغل وبوازانكيه وماك تاغارت ورويس وغيرهم ممن تاثر بهيغل ونهج نهجه . ثانيا اعتقد ان المصطلح العربي « احادية مطلقة » غير دقيق بما فيه الكفاية لان النزعة المطلقية في الفلسفة هي نقيض النزعات النسبية — بما انها تثبت الحقائق المطلقة وامكانية معرفتها بيقين تام ان كان ذلك في الميتافيزيقا او في نظرية المعرفة او في الاخلاق او في علم الجمال وليس من الضروري أن تكون المذاهب الفلسفية ذات النزعة المطلقة « احادية » اذ قد تقول بتعدد الحقائق او المبادىء المطلقة التي لا يمكن ارجاعها الى ماهو أبسط منها . وربما كانت عبارة « فلسفة المطلق » هي افضل تعبير عن معنى Absolutism (راجع مصطلحات الفلسفة ») .

٦ — شرح المعجم الفلسفي كلمة Solipsism على النحو التالي :

احادية تصورية أو تصورية مطلقة = Solipsism

« مذهب يقرر ان الانا وحده هو الموجود وان الفكر لايدرك سوى تصوراته » . يوحد هذا الشرح ، في الحقيقة ، بين المثالية المطلقة وبين Solipsism باعتبار ان « الانا » المشار اليه هنا هو الانا الكلي او المطلق وهذا التوحيد يطمس معالم التمييز بينهما . لاشك أن نزعة الـ Solipsism متفرعة من المثالية ولكن تختلف عنها

(١) انظر : « مصطلحات الفلسفة » عمل : ابو العلا عفيفي وزكي نجيب محمود ، وعبدالرحمن بدوي ، ومحمد ثابت الفندي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ص ٦

E. Pagoge

بقولها ان الانا الذى يمكن التيقن من وجوده والذى لايدرك سوى تصوراته هو الانا الفردى وليس الانا الكلى ، وقد اشار لالاند الى ذلك فى معجمه (الطبعة التاسعة ص ١٠٠٨). ولذلك لايجوز وصف مثالية ديكارت بانها Solipsistic لان الكوجيتو تبين حقيقة الذات العارفة لا باعتبارها ذات فردية بل باعتبارها ذاتا كلية أو جوهرا مطلقا ، وبما أن هيوم لم يعترف بوجود مثل هذه الذات وصف البعض ثمة نواح من تفكيره بانها تنزع نحو ال Solipsism اعتقد ان افضل مثال على ال Solipsism هو فلسفة باركلى بعد أن نطرح منها الله . وبهذا المعنى تكون Solipsism مرادفة «للمثالية الذاتية الفردية» Subjective Idealism وعليه يكون المصطلح الوارد فى «المعجم الفلسفى» : « آحادية تصورية أو تصورية مطلقة » غير دقيق بما فيه الكفاية لانه يهمل مبدأ التفرد الذى يميز المثالية (أو التصورية) الذاتية الفردية عن غيرها من النزعات التصورية الاخرى . وأقول ذلك لان كلمة « آحادية » توحى بالاشارة الى الحقائق الكلية لا الى الافراد الجزئية ، وبامكاننا ان ننظر الى عبارة « آحادية تصورية » على انها مصطلح جيد فى مقابل Monistic Idealism او Pantheistic Idealism

« مصطلحات الفلسفة » لفظة « الانانية » (١) بمقابل Solipsism وهو اقتراح وجيه على ما يبدو . وبهذه المناسبة لابد لى من الاشارة الى ما قاله « المعجم الفلسفى » حول المثالية بصورة عامة : « والافرنج اذ يستعملون لفظا واحدا هو ايدياليزم » يفطرون الى تعيينه بقول Idéalisme objectif دلالة على النظرية الافلاطونية و Idéalisme subjectif دلالة على المعنى الآخر » . (اى المعنى الآخر للمثالية) . ولامانع من نعت الفلسفة الافلاطونية بانها Idéalisme objectif

غير ان هذا ليس النعت الذى درج عليه الفلاسفة بصورة عامة ، خلافا لما يقوله « المعجم الفلسفى » . بين لالاند ان عبارة Idéalisme objectif استعملت اصلا لوصف فلسفة شيلنج ولتميزها عن مثالية فيخته (لالاند ، ص ٤٣٩) ، اما الافلاطونية فانها توصف عادة ب Platonic Idealism او Platonic Realism (الواقعية الافلاطونية) . كما بين لالاند ان Idéalisme subjectif لا تستعمل للدلالة « على المعنى الآخر » للمثالية غير المعنى الافلاطونى وانما للدلالة على نوع محدد من المثالية التى تقول بان الذات الفردية وحدها الموجودة وهى لا تدرك الا تصوراتها . (لالاند ص ٤٣٦) .

٧ ـ وضع « المعجم الفلسفى » عبارة « علم الافكار » بمقابل Ideology غير ان هذا المصطلح العربى والشرح اليوم للفظة Ideology . لقد اصبحت كلمة « ايديولوجيا » الوارد بعده لا يأخذان بعين الاعتبار المعنى الحاضر والمتداول مستعملة وشائعة على نطاق واسع بين المفكرين العرب فى جميع انحاء الوطن العربى ولا مندوحة لنا من اثباتها فى معاجمنا .

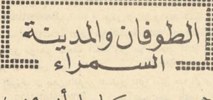
(١) انظر « اصطلاحات الصوفية الواردة فى الفتوحات الملكية » كتاب « التعريفات » للجرجانى تحقيق جوستاف فلوجل ليبزج ، ١٨٤٥ م

٨ ـ وضع « المعجم الفلسفى » «انتخاب الهى» بمقابل Predestination يبدو لى أن فى ذلك شيئا من التعسف لان الانتخاب الالهى هو العقيدة القائلة بان الله قرر منذ الازل من هم أصحاب الجنة ومن هم أصحاب النار وقد اشتهر بها كالفن حيث دعاها : Eternal Election ومن المعروف أن بعض المفكرين المسلمين قالوا بمثل هذا الرأى. اما Predestination فهى تفيد معنى «القدر» أو «القدر السابق» .

* *

هذه هى بعض الملاحظات التى خطرت لى عند الاستعانة « بالمعجم الفلسفى » . وآمل كل الامل أن ينتشر هذا المعجم فى الاوساط الثقافية العربية فى جميع أرجاء الوطن ، وأن يرجع اليه المفكرون المهتمون بالفلسفة وشئونها باستمرار حتى يتحقق المزيد من توحيد المصطلحات الفلسفية وتثبيتها (وخاصة الحديثة منها) ، لتكون بذلك قاعدة ومنطلقا مشتركا لكل تفكير فلسفى خلاق فى المستقبل . ومن ناحية أخرى لابد للمعنيين بشئون الفلسفة فى الاوساط الثقافية العربية من التمعن فى « المعجم الفلسفى » بروية وتبصر ومن ابداء تعليقاتهم عليه واقتراحاتهم لتحسينه . ومثل هذه الخطوة ستفتح المجال للمقارنة بين بعض المصطلحات المختلفة التى شاعت فى مناطق عربية معينة دون غيرها بغية انتقاء الافضل منها وتثبيته فى معاجمنا . وهنا اذكر على سبيل المثال الجهد الكبير الذى مازال الدكتور جميل صليبا يبذله فى خدمة قضية المصطلحات الفلسفية عن طريق مقالاته المستمرة فى مجلة « مجمع اللغة العربية بدمشق » التى بدات بالظهور عام ١٩٥٦ ، وهو لايزال يتابع نشرها حتى يومنا هذا. وقد لفتت نظرى بعض الفوارق بين المصطلحات الواردة فى مقالات الدكتور صليبا (والتى حققت بعض الانتشار فى سوريا ولبنان) ومصطلحات « المعجم الفلسفى » الشائعة فى الديار المصرية وللايضاح أضرب مثلين أو ثلاثة : جاء فى « المعجم الفلسفى » البراجماتية بمقابل Pragmatism بينما اقترح الدكتور صليبا اصطلاح « المذهب العملى » فى مقابل Pragmatism وقال «الذرائعية والاداتية» فيما يتعلق ببراجماتية جون ديوى (يناير ١٩٦٦ ، ص ١١٧) . كما أن الدكتور صليبا يقول « الزمان المكانى » بمقابل Space-time (يوليو ١٩٦٦ ، ص ٤١٧) بينما جاء فى «المعجم الفلسفى» «الزمكان» . والدكتور صليبا مسئول الى حد كبير عن انتشار استعمال لفظة «مفهوم» فى مقابل Concept واعتقد ان الاصح هو «تصور» والتصور قد يصدق على أفراد و « تفهم » منه دوما مجموعة صفات .

لدى اقتراح صغير اختتم به هذه المراجعة : ربما تمكن الدكتور وهبة ، فى المستقبل ، من ادخال بعض مصطلحات الفلسفة الهندية والصينية الرئيسية فى «المعجم الفلسفى» وذلك فى طبعاته القادمة .



الطوفان والمدينة السمراء

شعر: كامل أيوب

عرض: مصطفى عبد اللطيف السحرتي

عرفت الشاعر كامل أيوب منذ سنين انسانا طيبا وديعا أبي النفس ، وسمعت بعض شعره في الندوات ، فاذا بي أجد شعرا متميزا فيه صدق ودفء وألفه ، وبساطة غنائية يستهوى به قلوب الطيبين والبسطاء والشرفاء من الناس ، فاكبرته وعجبت من زهادته في جمع الشعر في كتاب .

وفي هذه الايام وقع في يدي ديوانه البكر « الطوفان والمدينة السمراء » ، ففرحت به واخذت اقلب صفحاته ، التي زادت على المائة بعد الخمسين صفحة ، ودهشت لأني لم أجد في أكثر من ثلثه الأول وجه هذا الشاعر ولا صوته ولا سماته الشعرية المتميزة ، ثم طاب لى أن وجدته في الصفحات الباقية ، كما هو العهد به متألقا ولكن وراء سحابة .

لقد حجب الشاعر حقيقته عنا بهذه الصفحات التي أربت على الخمسين ، بشعره الاتباعي والابداعي الذي سجله في سن السادسة عشرة الى منتصف التاسعة عشرة . ليكشف لنا كما يقول عن تطوره الفني في مراحل حياته ، تطوره من النهج الاتباعي ، والابتداعي الى النهج الواقعي الغنائي الشعبي ، وتحوله من الشعر المنهجي المقفى الى الشعر الحر الطلق .

وقد يكون الشاعر مصيبا في اثبات شعره الأول من وجهة نظره ، ووجهات نظر كثير من الشعراء في الاعتزاز بآثارهم المبكرة ، وان كنا لا نوافق على ذلك ، لأن الشاعر ألقى على جذواته الشعرية حفنة من الرماد .

واذا كنا تابعناه فيما اختط من طريقة للكشف عن تطوره ، فانا نلحظ ان تطوره من الاتباعية الى الشعر الجديد ، كان تطورا شادها وسريعا ، اذ لم يلبث أكثر من اربع سنوات ، فضلا عن ان تقدمه في هذين المنهجين ، كان تقدما ملموسا .

فاذا رجعنا الى قصيدته « انطلاق » (ص ٢٥) الكلاسيكية وقابلناها بقصيدته (الهجير) (ص ٥١) التي كتبها بعد ذلك لمسنا الفارق الفني بين القصيدتين ، في قوة تعبير الثانية وجمال صورها ، ومتانة نسجها .

ففي مطالع الاولى يقول :

اي معنى لوجودي اي معنى لوجودي
وانا أعنو لأعدائي ، وأكبر في قيودي
أجرع الذلة في داري وأحيا كالعبيد

وهذا المطلع العيد لا يقارن بمطلعه الطليق المتحرك في القصيدة الثانية الذي يقول فيه :

يا طيوف الأسى مللت مسيري
وتهالكت ظامئا في الهجير
جائعا عاريا سوى ورق التوت
وذنب حملته في عبوري
هل الى تمرة وشربة ماء
لشريد فوق الصخور

وأبرز ما يظهر تقدمه في الشعر الابتداعي ، مقابلة قصائده الاولى فيه بقصائده الأخيرة .

ففي قصيدته الابتداعية « بلا شاطيء » (ص ٣٨) نراه يساير الابتداعيين في خواطرهم القاتمة ، وفي تكويناتهم الشعرية الهائمة ، كأنه صدى من أصدائهم ، اذ يقول في مطلع هذه القصيدة :

زورقي الراجف في العتمة أشباه الكفاح
والسراج الشاحب اللاهث غالته الرياح
لاترى موج ولا نجم ولا جاء الصباح(1)

واذا قابلنا هذه القصيدة بقصيدة « الكأس » وهي قصيدة ذات نزعة رومانسية يروى فيها ذكرى أليمة لحادث وقع منه عند جذع صفصافة عجوز ، نجد تقدما باهرا ، في تناوله لهذه القصيدة ، فتناوله شفاف صاف كشف عن درة شعرية صبها في قالب الشعر الحر ، والقصيدة شهية ونرى الاكتفاء بمقطعها الأخير الذي يهدىء القلب ويشعر بجو مأساته بعد هذا الحادث وفيه يقول :

اجل ، كانت لنا دنيا فقدناها .



---

(1) ص ٣٨ من الديوان

بكأس ذات اغراء شربناها
سيبقى ذكراهـا سهدا يؤرقنا
ويبقى سرها شوكا ..
وبعض السر لا يحكى
ويبقى جذع صفصافة
يوسوس للغدير الضحل « ما جاءت
ولم يأت »
ويمضي المغرب الغابر
ويمضي مغرب آخر
ولا نأتي ..... ! (٢)

وبهذه القصيدة ، وأخت لها هي « قيود لا ترى » . ذات الخواطر الميتافيزيقية الابتداعية التي تدور حول ارادة الانسان المغلولة ، وحول الله ، وحول الجبر ، بلغ هذا الشاعر درجة كبيرة من النضج الفني ، وجعله يواجه مرحلته الجديدة فى درب الواقعية الغنائية ، والوجدانية على ارض فنية صلدة .

— ٢ —

ولقد بدأ الشاعر كامل أيوب هذه المرحلة بنظرة جديدة الى الحياة ، نظرة بعيدة عن اليأس ، والضياع ، والخوف من التقاليد العفنة والشرود فى الحياة ، نظرة ايجابية تواجه الحياة ، وترنو الى ما فيها من جمال ، فتغنى فى البداية بالحياة فى قصيدته « اغنية الى الحياة » وشجب حياة الصعلكة فى قصيدته « الصعاليك » وواجه الحب مواجهة واقعية فى قصيدته « جزء من رسالة — ولكنه في هذه القصائد الثلاث اتخذ الأسلوب الكلاسيكي اطارا لنزعاته الروحية الجديدة ، ثم انطلق منها الى القالب الشعرى الجديد — ولا نود أن نقف طويلا عند هذه القصائد الثلاث ، ولكننا نجتزىء فى بيان بذور اتجاهه الجديد ، بما جاء فى قصيدته « الصعاليك » التى أشرنا اليها آنفا ، فهو فيها يصف فى واقعية حالهم ، ويقص عليهم هواه الضائع ، فيرجعون ذلك الى القدر ، ولكنه يغادرهم ، ويأخذ فى التفكير فيرى تجاهه حقلا ضاحكا ، وخضرة تعود الى الشجر بعد جفاف ويتمنى شيئا وخاطره لا يزال مبلبلا ، ثم يواجه واقعه فى ثبات فيقول فى المقطع السادس من هذه القصيدة ، وهو يكشف عن نقطة تحوله من الضياع الى الثورة والتمرد :

انبقى نجوس خلال الظلام وفى فمنا كلمة لا تقال
على النرد والكأس مات الزمان سوى جذوة وبقايا ظلال
نجوع فنأكل تمر الخيال ونعرى فنلبس صوف الخيال
الى كل واد نمد الجناح ونأتى وحسرتنا لا تزال
لنا جنة فى بطون البحار وثانية فى أعلى الجبال (٣)

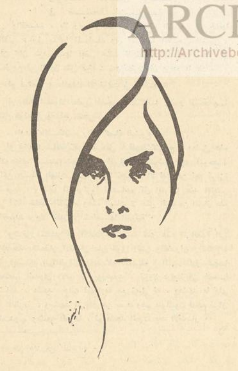
واحسب أن فى مثل هذه الأبيات وغيرها مما جاء فى قصيدته سالفتى الذكر ، بدأ تحوله تحولا كليا الى الواقعية الحقيقية ، التى تتناول الانسان ، والتضامن بين الناس وحب الوطن والسلام والكفاح من أجل الحياة الطيبة ، ورفع قيمة الحرية على كل قيمة أخرى ، كما تحول كلية فى الاعراب عن هذه القيم من القالب الاتباعى الجامد والقالب الابتداعى الطائر ، الى القالب الحر الطلق ، الذى استطاع أن يطوعه لتناول قيمه الجديده تطويعا موفقا . فى القصائد العشرين التى وعاها هذا الديوان ، والتى كشف فيها ، كما قلنا آنفا عن وجهه وصوته وسماته الشعرية المتميزة .

— ٣ —

ففى هذه القصائد العشرين نلمس تحولا عن الرؤى الابتداعية الهائمة ، وانغماسا فى الواقع ، وجولانا حول القيم النبيلة ، الحرية ، والصداقة ، وحب الحياة ، ومحبة الانسان واستخدم فى تادية تجاربه وقيمه ، القصة أنا والدراما أنا آخر ، كما اتخذ المصطلحات والتعابير الشعبية مادة فى تكويناته الشعرية ، واستطاع أن ينقل هذه التجارب الى قلب القارىء وذهنه نقلا قويا حيا بما امتاز به أسلوبه من نضارة ورشاقة وأصالة ، وبمثل هذا الأسلوب أعاد الشاعر كامل أيوب الى شعر اليوم الالفة التى افتقدها لدى جل شعرائنا الذين هاموا بالابهام والغموض ، والالغاز ، وألقوا بينهم وبين القارىء المثقف حجابا كثيفا عنيدا .

— ٤ —

ولعل أجمل قصيدة تطفر الينا من هذه القصائد الجديدة ، قصيدته « نبوية » الفجرية الراقصة التى تعيش على حب فتاها الاول ، والتى تحتفظ بعذريتها وبراءتها ، رغم كثرة الحافين بها ، والراغبين فى نكهة أنوثتها ، وهو فى هذه القصيدة يجمع فى ابداع بين مظاهر الفنائية ، ومظاهر القصة ، ويرسم أنوثة هذه الفجرية ، وملامحها الجسمانية بصور حسية



(٢) ص ٥٠ من الديوان
(٣) ص ٦٤ من الديوان .

متراكمة ، وفي ايقاعات متوترة متنوعة ، يبدأ القصيدة واصفا اياها بقوله :

في قلب الحـانه كانت ترقص
عارية الا من اشرطة حول النهد
حـول الردفين المجنـــونين
كانت نارا اشعلها زنجي في الغابة
كانت طيرا بريا لم يستانس بعد
الجسد الثعباني الأفيوني اللون
وبـــريـق العــين الــوحش
والغمازة في الخـد القمحي (٤)

وفي المقطع الثاني ، يصف رقصاتها ، وما تثير انوثتها في المشاهدين من توق وفي المقطع الثالث ، يقيم حوارا بينه وبين رفيقه ، الذى يقص عليه قصة فتاها الذى أحبته ، وعاشت على حبه ، وفي ثبات الفجريات على حب واحد يقول :

الف عشـــقوهـا بعـــده
الف سـكبوا بين يديها الآه
ابـدا مـا حـاد القلب العـابد
ومضت ترقص .

وفي المقطع الرابع والاخير ينتهى بذروة بديعة تكشف عن اعجاب الشاعر ورفيقه بهذه العذراء ، وبعفتها وسط مظاهر الاغراء ، يقول : —

لما كنت أعيـد القصـــه
وأراجع أحلام العاشـقة النورية
همس رفيــق في صـحتها
وقرعنـا الكاسـين برفـــق
في صـــحة نبـــويـة !

والقصيدة ، بلا ريب رائعة من روائع الشعر في خلقها الفنى ، وفي بنائها المتماسك وفي أسلوبها الطبيعى الشهى ، وان كان سرب اليها بعض هنات لذيذة ، كاهتزاز سطر أو سطرين في الوزن مثل قوله : « وانتظرت أن يرجع ما عاد »

أو قوله : « مافعلت الا غرقت في أنفاسه »

أو عدم استواء بعض الصور والتشابيه وعدم انسجامها مثل قوله في وصفه للفجرية :

« بارعة كالشيطان ، رائقة كمياه الينبوع »

او قوله : شائقة كفراشة حقل ، فارعة كالرمح » ومثل هذه الاوصاف ليست منسجمة ، اذ أنها لا تتوشح بجو متوحد ، ولكن هـذه الهنات نادرة ، ولا نجدها الا لدى من لهم غريزة شعرية ، ولكنهم لم يركزوا أذهـانهم كل التركيز عند التعبير في أثناء خلقهم الفنى ، وهذه الهنات لا تقلل البتة من امتياز هذه القصيدة ، ولا تقلل من شخصيتها المتوثبة .

وينتقل الشاعر من الاعجاب بالقيمة لدى هذه الراقصة الى الفرحة بانتصار الانسان على قوى الشر والعدوان والظلام ، في قصيدته « الطوفان والمدينة السمراء » التى تناول فيها مجاهدة العدوان الآثم على بورسعيد ، تناولا دراميا في خمسة مشاهد ، مشهد رحلته للمقاومة مع زميل له ، ومشهد ما راى في الطريق ، ومشهد الرفاق من بعيد وهم يتوائبون لدفع نيران العـدو ، ومشهر المعركة ، ثم مشهد العودة بعد الانتصار .

(٤) ص ٧٥ من الديوان .

وميزة هذه القصيدة في أنها تجربة متخيلة طيبة ، وطريقة بنائها في مثل هذه الموضوعات الوطنية طريقة جديدة .

وقد اجاد الشاعر في التعبير عن بعض مشاهدها ، ولم يستطع ان يجسم لنا بعض المشاهد الأخرى ، فقد أجاد في بيان غضبته على العدوان ومناداة رفيقه لدفعه بجهاد في المشهد الاول ، كما أعطانا صورة للمناظر الطبيعية ولخواطره وأمنياته في المشهد الثانى ، الذى جمع فيه هذه المناظر والخواطر في وقت واحد على طريقة المونتاج ، وفي هذا المشهد يقول : —

خمسة أميال

مـا أحلى الليلة — قمريـــة
ثبت معطفـــك عليــــك
ما أجمل أن نحيا ، أن نتنفس
هذا غيطك طاب
بالحنطة شربت كل خيوط الشمس
سنصد الطوفان ونحمى الحنطة
والقطن
وسنبقى أحلام مدينتنا الســمراء
ومنازلنا
وملاعب « ليلى » و « مهــا »
والشـــط الأخضر ....

ولكنه في المشـهد الثالث ، وهو يرى الرفاق متوثبين للجهاد ، يلوذ بالتقريرية فيقول في آخره :

يا أصحابي فاثنا متنا
قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل
ولنذكر انا ما جئنا لنموت
بل لنرد الموت

وفي مشهد المعركة نراه يتحدث في اطلاق عن الاشلاء والجراح، وينهى المشهد دون بيان نتيجة المعركة ، وقد كان من الخير بيان هذه النتيجة .

اما المشهد الاخير ، فهو حديث عن الموتى ، وعن أصابته بجرح عند الكوع الأيمن ، ودعوته لزميله ان يعود الى الزوجة والاطفال ، والكرمة والزيتون ، والفرحة بانتصار المدينة الباسلة وقد كنت آمل أن يكون المشهد مصورا لهؤلاء الموتى ، وكاشفا عن الفرحة دون ذكر ذلك ذكرا تقريريا . مما خدش درامية القصيدة ، وقلل من حدة هذه التجربة الكبيرة .

ـ ٥ ـ

ويضم الديوان الى ما ذكرنا من القيم لمحات من حياة الشعب الوجدانية ، الحبيبة التى آثرت المحب الفقير ، على الفنى المترف في قصيدته « هدية » ـ والحبيب المغنى الذى يكابد اللوعة لأن حبيبته هجرته وآثرت الغنى الذى بهرها باللآل ، فى قصيدته « بقية اللحن » .

لقد قص الشاعر القصيدة الاولى قصا دراميا ، وقص الثانية من خلال موال شعبى واستخدم في ذلك التعابير والصور الشعبية ، واختار لغة عادية سليمة ، لا عامية دراجة، كما يفعل بعض شعرائنا ، والشاعر يعد في هذه الناحية رائدا من رواد هذا الشعر الشبى السليم فى لغته . فهو فى قصيدة «الهدية» يستعمل مثل هذه التعابير والصور الشعبية : « خد الجميل طاب » نهداه نبقتان ، « وعوده امتلا ، وجاء موكب الخطاب » السليمة اللغة .

وعند تلاوة القصيدة تشعر بصوت الشاعر الشعبى الأليف، الممثل لروح الشعب ومزاجه وتلمس الجو الخرافي الشعبى حين نجد هذه الفتاة تتزاحم عليها الخطاب ، وكل معه هدية فترفضها ، ثم يأتيها في آخر المطاف ، اثنان أحدهما يقدم لها ألف ناقة وقصرين ، وكنز من الذهب ، فلا ترضى به وثانيهما محب عاشق فقير ، لا يحمل هدية الا الحب الحقيقى ، فتهمس بالموافقة ، وفي آخر هذه القصيدة ينهى هذه القصة الشعبية نهاية حية مؤثرة تبلور موقف الفتاة الشعبية من هؤلاء الخطاب ، يقول :

هديتى اليك اننى محب
وأن طيفك الجميل فى دمى من
القدم
وكنز حب ليس يعرف الزوال
رنا الجميل وابتسم
ولونت خديه حمرة طفيفة
ثم سمعت همسه كأنه نغم
يقول لى : نعم ... !

***

وتختلف قصيدة « بقية اللحن » عن القصيدة السالفة ، في مضمونها ، فهى تقص قصة حسن المغنى الجميل ، ذى القوام المطوط ، والشال الموشى بالقصب ، والذى احب ، ولكن حبيبته هجرته الى غنى مترف أغراها باللالىء ، وقد استخدم الشاعر فى قص هذه القصة ، تقنيا جديدا ، هو اتخاذ الموال الشعبى معبرا عن حال هذا المغنى العاشق الذى آده الهجران ، فمرض شهرين ، ولكنه لبث يغنى مرددا ماجاء في الموال عن حال صياد مثله وقع فى الغرام ، وخانته حبيبته ، وفى آخر الموال يقول :



« خان حبيبته الفزال
مشي وراء عاشق أغراه باللالى
زف اليه من شهرين ... »
المتلون يحملون سرهم بالليل
فارفق بهم يا ليل ... » !

وهذه القصيدة تعد نصرا للشعر العربى الشعبى ، بما تعكس من جو شعبى حقيقى وتكشف عن مناخ جماعة من الشعب يستبد بهم الحب ، فيعيشون في ضنى وقلق وقهر .

واحسب أن الشاعر كامل أيوب بموهبته الشعبية ،وطواعية أسلوبه للتعبيرات والصور الشعبية قادر على تاليف الأوبريت الشعبية فى احسان فلعله بعد نجاحه فى القصيدتين السالفتين وغيرها يحاول هذه المحاولة .

ـ ٦ ـ

ومما يهزنا ويجذبنا في هذا الديوان ، ما انبثق فيه من قيم روحية ، اعتنقها الشاعر وعكس بها مناخ مجتمعنا الريفى فى أصالته ، وهى قيم الصداقة ، والالفة والحنان ، وحسن العشرة ، والحنين الى الوطن ، وقد جلى هذه القيم التى تعتبر خصيصة من خصائص مضامينه الشعريه ، فى جملة من قصائده ، نذكر منها : « زائر في الغربه » و « طارق الليل » و « الاحباب » ، و« المنبع » ، وغيرها من القصائد التى تكشف عن طاقة روحية فياضة فى حب الناس وتاليف قلوبهم ، والتفاؤل الوثيق بنمذهم ، وقابلهم الوردى الجميل .

وقد تميزت هذه القصائد بواقعيتها المادية والروحية ، وبالتفاصيل الصغيرة الدقيقة التى أعرب بها عن قيمة ، كما

تميزت فى شكلها بدراميتها او بأسلوب الحديث الطائر الخفيف الذى بنيت عليه .

ومن أجمل هـذه القصائد الممثلة لهذا الاتجـاه « زائر الغربه » الجامعة بين عواطف المحبة السارية فيها ، وبين واقعه ، ويشدنا في ابدايتها بقوله :

بعـد الغيبـة
بعـد شقاء سـنين الغربة
عشنا وتلاقينـا ياليوم الحلو

ويفصل فرحته باللقاء ، بتفاصيل دقيقة دالة عليها ، فيقول في المقطع الثالث من هذه القصيدة :

يا لليوم الحلو
دعنى أشعل مصـباحا في الغرفة
ولنتناول لقمـة ود
فهنـا جبن ، وهنـا خبز طازج
أين ليـالى الكرمة والأحـلام
ورغيف يأكلـه اثنـان ...
وخليـل يتغنى طـال الليـل

وبعد أن يتحدث عن حاله قبل الاغتراب وبعده ، يعود الى صديقه الذى يحادثه في الغربة ، كاشفا عن مودته وحنينـه للموطن الصغير يقول :

ياالليـوم الحلـو
امـلأ كوبك ان الشـاى كثير
نفس الشـاى الأسـود

ياما كان يـدور علينـا الكوب
قـل لهـم عـام ويشـوب
عام ويدق المغترب على الباب

وفي قصيدتيه « الأحباب » و « النبع » ، يجمع بين الفة الاصدقاء ، ومحبة أبناء الأسرة وبناتها ، وسعادته في اللقاء بهم ، وأمله فى أن يحيوا ويزدهروا . وقد قص ذلك بالطريقة الواقعية التى سار عليها في القصيدة السالفة ، مع بيان التفصيلات الجوهرية التى تضفى على البناء حيوية ،ومثال ذلك قوله في المقطع الثانى من قصيدة « الأحباب » :

شـب حسـين
صـارت ليلى مـلء العـين
زينب حبلى لثمـانيـة شهور
نسـجت ثوبـا وقماطا للمولود
وأعـدت قبعـة حريـر
قال حلو أن تثمر أيام العمر
أن تكبر قسـمات صبى
أن يبزع نهد فى صدر فتاه
أن تولـد في الغيب حيـاه
قال حلو أن يتخطى العتبات
صـبيان وبنـات .... (٥)

وفي هذا المجال القلبى والروحى الذى فاض فيه الشـاعر كامل أيوب حديثا ، نستقبل قصيدته « طارق الليل » التى يصور فيها الحنين الى الحبيبة تصويرا رائعا جديدا ويحلل فيها خواطره ولواعج نفسـه تحليلا طبيعيا صـادقا ، ويستخدم في بنائها الأسلوب الواقعى والرمزى معا .

(٥) ص ١١٢ من الديوان

ففى لغو حلو نراه في المقطع الثانى يرمز الى الحب بالطفل، يقول :

يمامتى قد شب طفلنا الرضيع
خلى فمى يجفف الدمـوع
نعم تبسمى أحس غربتى مضت
ذبـابة طنـت وأقلعـت
لفحـة نار طيرتها الريح وانتهت
خيـط دخـان ذاب
ليلتنا لنا بلا أسى ولا عـذاب
نوقظ فيها شوقنا وطفلنا المهراح
يؤنسنا الى الصباح

ويعاود الأسلوب الرمزى في ذروة هذه القصيدة ، معبرا عن شوقه الظامىء ، بقوله :

يمامتى سلمت
الطفل قد صحا لنبدل الشوع
فالليل بعـد ما بدأ .....

وعلى هذا النحو فاض في شعر المؤاخاه الذى صدر فيه من فلسفة حقيقية لاتجـاهه الحياتى ، باذرا أينمـا اتجـه بذور الود ، مستأصلا من الطريق ، أشواك اللؤم والنميمة والحقد ، ومبلورا هذه الفلسفة الانسانية فى قصيدته التي ناجى بها طفلته « اغنية للطفلة » بقوله فى مقطعها الثانى :

صغيرتى أبوك يعشق الوداد
يهوى مؤاخاه الصحاب منذ شب
يدفع فى اجتماع الشمل قرشه الوحيد
يحب من في قلوبهم حب ، وفي يديهم حب
ويكره الخوان
ومن يدس السم فى مجالس الخلان (٦)

– ٧ –

ولم تقف رؤى الشاعر عند هذا المجال الذى أضـاف فيه اضافات جـديدة بل اتسـع مجـاله ، وسـما افقه الى قيم اجتمـاعية عالية ، هى مجاهده الظلم في المجتمع ، والتغنى بالحـرية والمطالبـة وبالعـدالة للفئـات الصـغيرة ، وهذه نقـلة تقدمية جديدة ، ظهرت فى شعره الأخير وتتكشف شواهدها في طائفة من قصائده من مثل « وحم » ـ و « اغنية طائر صغير » ـ وغيرهما من القصـائد ـ وهاتان القصـيدتان درتان لامعتـان من درر الديوان ، فيما حملتا من مضمون اجتماعى ، وماتوشتا به من غنائيه رخيمة ، وبخاصه القصيدة الثانية . فمن خلال تجربة المـراة الحبلى التى تهفو الى تفاحة فى حديقـة السـيدة الغنيه التى يقوم بزراعتها زوجها نفذ الشاعر في كياسـة ولباقة الى بيان الفروق العميقة بين الغنى والفقير . وفى مقطعها الثانى يقول ، مخاطبا صاحبة الحديقة :

ـ سيدتى منذ درجت
ـ حديقه القصر تشير لى تعرفنى
ـ فقد رأت نضال ساعدى في التراب
ووقفتى بالفأس ، والهجير نار
ورقتى على الثمار

وفى المقطع الثالث يكشف عن حاجة امرأته يقول :

سيدتى تطلعى
شجيرة التفاح زاد خيرها ، السنه

(٦) ص ١٤١ من الديوان .

وزوجتى يزول داؤها بواحده
فان أذنت لى قطفتها ولن أزيد
لقد وعدتها بها متى أعود
ولو ملكت غير قوت الدار والعيال
لما أتيت للسؤال

لكننا وأنت تعرفين نرفق الثياب
ونقسم الرغيف في العشاء
وكلما نريد نكتم الكلام والألم
لولا مرارة الوجم !

وعلى مثل هذه الايقاعات المتحركة فى هدوء ووقار سار فى باقى القصيدة ، التى طوى بين ثناياه ثورة هادئة ذكية على الفروق بين الاغنياء والفقراء .

ويبهرنا الشاعر بتوثبه وديناميته الشعريين ، وباحتفائه باعظم قيمة فى الوجود وهى الحرية فى قصيدته « اغنية طائر صغير » ، التى جرت الفاظها وعباراتها جريانا متساوق النغمات وفقى بعض سطورها لاحداث رخامه موسيقيه ، واتخذ فيها الطائر الصغير المحب للحرية غير حافل بالجوع ، مثالا للانسان الأبى ، الذى يؤثر الحرية على الحياة الرافهة المقاوله. بنشوة درج

قرب شجيره سخيه الأرج
وعلمته أمه أن ينشر الجناح
وأن يبش للصباح
وأن يجوب في الرياض والحقول والبطاح
وراء رزقه المتاح
وعلمته ان يغنى كل يوم للرياح
حروف كلمة وحيدة غنية
« حريه » !

وفي مقطعها الثالث والأخير ، يتحدث عن الطائر الجائع الذى يؤثر الحريه التى فطر عليها ، على الغذاء الوفير في القفص يقول :

وفي خريف عاطل فقير
طاف الجفاف والغناء بالبذور
فطال جوع الطائر الصغير
ودوخ الآفاق باحثا عن الغذاء
فلم يجد سوى الخواء
وكلما مر على نوافذ القصور
رأى الطيور زادها كثير
وأزقى حشاه الجوع
هنيه ، لكنه يواصل الوثوب
فى صوته النحيل فرحة خفية
« حرية » !

وبهذه القصيدة الفريدة يجسم الشاعر معنى الاباء الذى الاحرار الاصلاء ، وايثارهم الفقر والجوع على البقاء في رغد الأغلال والعبودية .

وعلى هذا الغرار سار في باقى قصائده ناثرا قيمه فى المؤاخاة والاباء والحرية هنا وهناك كما نلمس ذلك في قصيدته « المخاض الثانى » حيث نجد فى احد أقسامها « صديق فى المعزل » ويصور فيها حال الحر الأبى الذى زج بين القضبان ظلما ، وعلى فمه الوديع ابتسامة ، و « في الجبين شمخة تفوق شمخة الجبال » ، ونراه يعلى من شأنه ويزهو بقلبه الحنون ، وروحه الجرىء ويصفه بانه مشعل الاصحاب في الظلام . (٧)

ويكتشف عن روحه الانسانية أخيرا في خاتمة قصيدته « المسيح على الصليب » متحدثا عن الصاحب العليل ، والحبيبة الغائبة ، وعن المحارب الجريح الذى شج جبينه فى الحرب ، ويتناول مشهد هذا المحارب بروح دافئة داعيا الى السلام يقول فى وصف هذا المحارب :

محارب قديم كان أمر أجرأ الرفاق في الخطر
تحت قميصه ملاحم تخطها الندوب
لكنه مغلوب
ساعده في كمه مكسور
خاطره مكسور
ككل ظل في زماننا الحزين قام وانكسر
الظل ، لا يمتد في زماننا
فالحب لا يورق
لأن فرعه لا يستوى بلا سلام

وبهذه القيمة الانسانية العالية ، نجد الشاعر كامل أيوب ، انسانا كبير القلب ، لم يقتصر حبه على حب الصديق ولا على حب الوطن ، وحب المجتمع ، فقط ، بل توسع نطاق حبه الى حب الانسانية ، وعبر عن هذه المحبات في طلاوة ونضارة ، وعذوبة ، فاضاف بذلك الى تقوية القيم النبيلة العالية ، أضاف تعبيرية جديدة طازجة ، مبتعدا عن هذه « الموادات المستغربة » ، التى أقحمها طائفة من شعراء اليوم على شعرنا من ضباب الابهام والغموض ، شاقا الطريق الى شعر ذى رواء ورونق ، شعر اليف حبيب الى نفوس الناس .

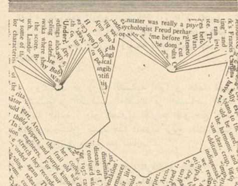
وليس شك أن هذا الديوان ثورة جديدة على بعض شعر اليوم المغلق ، ثورة نحمدها له ، ونرجوا أن يتابعه الشعراء الأصلاء فيها ، ليواجه شعرنا الجديد مستقبله المشرق الزاهى شعر ذى رواء ورونق ، شعر اليف حبيب الى نفوس الناس . الجديدة .

---

(٧) ص ١٣٢ من الديوان .







مقدمة في نظريات الطبيعة في الاسلام

تأليف : سيد حسين نصر

عرض : د. أميرة حلمي مطر

Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1964.

ان دراسة الحضارة الاسلامية وتقدير مآثرها على الحضارة العالمية يحتاج دائما الى النظر في مقدار تحصيلها للعلوم الدقيقة التى بها يتم للعلماء السيطرة على الطبيعة .

فتاريخ الاسلام لايتمثل في الاخبار والحوادث والتراجم فحسب انما يتجلى ويظهر في المقام الاول من تلك الحركات الفكرية وفي التصورات العلمية للوجود ، فبهذه التصورات وبالمناهج العلمية التى اعتمد عليها العرب استطاعوا ان يسودوا ويقدموا للتراث الانسانى الكثير من المخترعات والاكتشافات التى أفاد منها العلم الاوربى الحديث .

وبحث د. سيد حسين نصر الاستاذ بجامعة طهران لتصورات المسلمين للطبيعة ومناهج دراستها عندهم الذى حصل به على درجة جامعية من جامعة هارفرد عام ١٩٥٨ ونشره عام ١٩٦٤ ضمن مطبوعات هذه الجامعة يستحق الكثير من الاهتمام ذلك لانه يكشف عن محاولة العالم الاسلامى اكتشاف طبيعته وبيئته .

ومن الواضح للقارىء أن النظرية الكلاسيكية فى الطبيعة عند مفكرى الاسلام قد استمدت من عالم بطليموس المعتمد على الافلاك المتداخلة المركز ، وعلى العناصر الاربعة الارسطية يضاف الى هذا نظرية الفيض الافلاطونية التى تقول بفيض العقول والنفوس ، ولكن هذه العناصر الهلينية قد تمثلتها الروح الاسلامية ووحدت بينها وبين فكرتها فى واجب الوجود الذى هو علة وجودها ونظامها والذى يعنى بكل مافي الكون صغيرة وكبيرة من السماء التاسعة الى أسفل المعادن الارضية ولقد بقيت هذه النظرية مستمرة دائما في فكر المسلمين منذ عصرهم الذهبى الى الوقت الذى بدأت غزوات المغول تهددهم في القرن السابع الهجرى .

وكان اهم ما بينه الاستاذ سيد حسين نصر فى بحثه ، هو أن كل حضارة حينما تتجه فى بحثها العلمى للطبيعة فانما تتجه على ضوء فكرة فلسفية تقودها فى هذا البحث ، ولاشك أن في اكتشاف هذه الفكرة أهمية كبرى حيث ان اظهار الاسس الفلسفية والخلفية الميتافيزيقية هو دائما سبيلنا الى الكشف عن ارتباط العلم بالحضارة فى كل مجتمع من المجتمعات .

وقد كانت هذه الفكرة الرائدة فى العالم الاسلامى هى فكرة التوحيد المستمد من شهادة أن لا اله الا الله وعنهما استمد المسلمون مبدأ وحدة الطبيعة المرتكز على وحدة المبدأ الخالق ويستشهد على ذلك بالآية الكريمة :

((سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم انه الحق)) .

وتناول المؤلف مذاهب ثلاثة عدها رئيسية في اتجاهات الفلسفة الطبيعية عند المسلمين . فالاتجاه الاول يتمثل عند اخوان الصفا ويظهر تأثرا بالفيثاغورية الجديدة وتراث الهرامسة Hermeticism ، والاتجاه الثانى يمثله عالم رياضي وفلكي هو أبو ريحان البيرونى وهو يكشف عن عقلية علمية من الدرجة الاولى ، أما ثالث الاتجاهات فيمثل المشائية الاسلامية وجوانب صوفية اشراقية عند الشيخ الرئيس أبى على بن سينا . ويبدأ دراسته لاخوان الصفا واخوان الوفا بعرض الاختلاف القديم والقائم حول مؤلفيها والمجتمع الاسلامى الذى صدروا عنه ، ويورد ماذهب اليه ابن القفطى من نسبتهم الى المعتزلة واخذهم بالنزعة العقلية فى الاسلام ولكنه يميل مع أكثر الباحثين الغربيين الى أخذهم بالنزعة اللاعقلانية وانتسابهم للشيعة الاسماعيلية ويستشهد على ذلك بما ذكره باحث معاصر (١) من أن الامام عبد الله ابن محمد عندما وضع رسائل اخوان الصفا جعل عددها اثنتين وخمسين رسالة مطابقا لعدد ركعات الصلوات الخمس كما أن العدد نفسه جاء مطابقا لعدد حروف اسمه بحساب الجمل . ويذكر أيضا بهذه المناسبة رأى الاستاذ الدكتور طه حسين في مقدمته لرسائلهم .. وليس ثمة شك في أنهم كانوا

Tamir, (A.), *La Réalité des Ikhwan as Safa*; Beirut,

يصطنعون الفلسفة من أجل تغيير الواقع الاجتماعى كما أنهم في توفيقهم بين الفلسفة والدين كانوا يفسرون الفلسفة تفسيرا عمليا غايته تطهير النفس والتشبه بالله بقدر الطاقة الانسانية فبهذه الطريقة يقترب الصفوة من الناس من الملائكة ويتصلون بالله . وفي هذا التفسير لمعنى الفلسفة عند اخوان الصفا ملامح من المعنى السائد في تراث الفيثاغوريين وسقراط وهو المعنى الذى يبقى من الفلسفة تنقية النفس وتطهيرها ولايقصرها على مجرد النظر العقلى والتفسير المنطقى المميز لفلسفة أرسطو .

ويظهر تاثر اخوان الصفا بالتراث الفيثاغورى والهرمسى فى نسبتهم الايمان لخلفاء النبى ادريس من الحرانيين الذين نشروا تراث الفيثاغورية والهرامسة في العالم الاسلامى وادعائهم مرارا وتكرارا انهم اتباع فيثاغورس ونيقوماخوس واعتبارهم الاعداد مفتاح البحث في الطبيعة وتفسيرهم لها تفسيرا ميتافيزيقيا وقولهم ان فيثاغورس كان رجلا حكيما موحدا من أهل حران .

ولعل في اغراقهم في استعمال الرموز وابتعادهم عن التفسير المنطقى العقلى للفلسفة ابتعادا عن المشائية الارسطية واقترابا من الاتجاه الفيثاغورى ، هذا الى تاثرهم بالشيعة الاسماعيلية . وقد ذكر اخوان الصفا أنفسهم المصادر الرئيسية التى استقوا منها في رسائلهم وهى العلوم العقلية التى وضعها الحكماء والفلاسفة والكتب الموحى بها مثل التوراة والانجيل والقرآن وكتاب الطبيعة واشكال المخلوقات ونماذجها فى عالم المثل الافلاطونية واخيرا الالهام الذى يقع في قلوب الاطهار من الناس والملائكة ، وكل هذا يظهر نزعتهم التلفيقية المعروفة عنهم .

ولما كان اخوان الصفا يعدون انفسهم اتباعا لفيثاغورس ونيقوماخوس فقد اعتمدوا في تفسيرهم للطبيعة على الرياضيات ولذلك فقد عدوا علم العدد الطريق الى التوحيد ووصفوه بانه « جذر العلوم وعنصر الحكمة ومبدأ المعارف واستقص المعانى والاكسير الاول والكيمياء الاكبر » وكثيرا ما نصادف فى الرسائل تشبيه علاقة الله بالموجودات بعلاقة الواحد بسائر الاعداد الاخرى وذلك على نحو ماتشتق الاعداد من الواحد وترد اليه.

ويعارض اخوان الصفا الفلسفة المشائية فى مسالة أزلية العالم وخلوده ويقولون بخلقه دفعة واحدة بطريق الفيض ويرون أن علاقة الله بالعالم ليست كعلاقة البناء بالبيت أو المؤلف بالكتاب بل كنسبة الكلمة لقائلها أو النور والحرارة للشمس أو الاعداد للواحد لاوجود لها وجودا مستقلا عن مصدرها ، فبغير المصدر لاتوجد ولاتستمر في البقاء ، فوجود العالم مرهون بوجود الله .

وأول مايفيض عن الله العقل ثم النفس الكلية التى تؤثر في العالم بامر الله تعالى والقوة التى تؤثر بها النفس الكلية على المادة هى الطبيعة « ان الطبيعة ليست الا قوة من قوى النفس الكلية تسرى في كل الاجسام الكائنة في عالم ماتحت فلك القمر ابتداء من فلك الاثير الى مركز العالم » أما الاجسام في عالم ماتحت فلك القمر فهى على نوعين بسيط ومركب ، فالبسيط أربعة هى النار والهواء والماء والارض أما المركب فعلى ثلاثة أنواع المعادن والنبات والحيوان ، والطبيعة هى القوة التى تتخلل كل الاشياء كما يتتشر الضوء في الهواء وتقترب الطبيعة بهذا المعنى من المعنى المعروف عند مفكرى العالم اللاتينى للطبيعة الفاعلة Natura Naturans وليس من معنى الطبيعة المنفعلة Natura Naturata كما هو معروف فى العلم الحديث . وتجلت فكرة وحدة الطبيعة عند اخوان الصفا في اعتبارهم الكون كائنا شبيها بالانسان فسموه بالانسان الكبير لان له جسما واحدا ونفسا واحدة هى له بمثابة نفس الانسان من جسمه . ثم رتبوا الكائنات الطبيعية ترتيبا تصاعديا بحيث يرتبط الطرف الاخير في مملكة معينة بالطرف الادنى فى المملكة الاعلى منها ، فادنى أنواع المعادن واقربها للعناصر الاربعة هو الكبريت وأعلاها واقربها الى مملكة النبات هو الذهب ، وفي عالم الحيوان يكون الثعبان في أدنى السلم الحيوانى وأقربه الى النبات في حين يكون الفيل في أعلى السلم لانه في رأيهم أذكى انواع الحيوان وأقربه الى الانسان . وعلى رغم تمسكهم بثبات الانواع والاجناس يقولون بنوع من التدريج بين كائنات الطبيعة اذ يرون أن المعادن سابقة في وجودها على وجود النبات والنبات سابق على وجود الحيوان والحيوان كذلك متقدم في وجوده على وجود الانسان .

وعنى اخوان الصفا بعلم النجوم الذى كان يشير عندهم الى علم الفلك والتنجيم على السواء وقسموه الى ثلاثة أقسام هى علم الهيئة وهو دراسة الافلاك والكواكب حركاتها وأحجامها والزيج وهو الجداول الفلكية وعلم أحكام النجوم أى تفسير صفاتها الرمزية وآثارها على الظواهر الارضية ، وقد كان لهذا القسم من أقسام علم النجوم أهمية خاصة عندهم اذ كانوا يرون أن للعالم السماوى وظواهره تاثيرا كبيرا على العالم الارضى وكانوا ينسبون هذا العلم للانبياء اذ أوحى به الى النبى ادريس الذى يرمزون له أيضا بهرمس المثلث الحكمة Herms Trismegistus فيقولون :

« يحكى عن هرمس المثلث بالحكمة وهو ادريس النبى عليه السلام انه صعد الى فلك زحل ودار معه ثلاثين سنة حتى شاهد جميع أحوال الفلك ثم نزل الى الارض فخبر الناس بعلم النجوم قال الله تعالى « ورفعناه مكانا عليا » .

ويقول اخوان الصفا بنفس النظرية الفلكية السائدة طوال العصور الوسطى بأن الارض هى في مركز الكون يدور حولها بالترتيب الكواكب السيارة السبعة : القمر فعطارد فالزهرة فالشمس فالمريخ فالمشترى فزحل ، ثم سماء الكواكب الثابتة ، والفلك الاخير أو المحيط الذى أضافه فلكيو العرب الى نظرية بطليموس .

وعنى اخوان الصفا بدراسة الارض عنايتهم بدراسة السماء فقسموها الى الاقاليم المناخية السبعة وهى التى يتكون منها الربع اليابس من الارض . وعنوا بدراسة تاثير الاقاليم على طبيعة سكانها ، فالاقليم الرابع تسيطر عليه الشمس وهوالاقليم الذى ظهر فيه الانبياء ومنه اختار الله تعالى الطين الذى خلق منه الحيوان والانسان .

أما المعادن فشأنها شأن سائر الكائنات الارضية والعلة الفاعلة في تكوينها هي الطبيعة التي تفعل بأمر الله والكبريت والزئبق يكونان العلة المادية للمعادن كلها أما العلة الصورية فهي دورة الافلاك وحركة الكواكب حول العناصر الاربعة أما العلة الغائية فتتلخص في المنفعة التي تقدمها المعادن للانسان ولكل أنواع الحيوان . ويظهر في دراستهم للمعادن تأثرهم بالكيمياء عند جابر بن حيان وخاصة في نظريتهم في تكوين المعادن من العناصر الاربعة واعتقادهم في امكانية تحويل بعضها الى بعض للوصول الى انتاج الذهب من المعادن الرخيصة .

ويتدرجون في دراستهم للطبيعة من عالم المعادن الى عالم النبات ويذهبون الى القول بوجود النفس الغازية التي هي قوة من قوى الطبيعة في عالم النبات .

ويخصون الحيوان بعناية بالغة فيميزونه بالحركة والاحساس ويصنفون أنواعه بحسب الاحساس والتوالد ويظهرون مزاياه وتفوقه على الانسان على نحو ما يظهر في تلك المحاورة التي اجروها في رسائلهم بين الحيوان والانسان وانتهوا فيها الى ان تفوق الانسان على الحيوان لا يرجع الى ارتفاع قامته فحسب وانما لانه قد وجد من بين البشر الانبياء والحكماء فاذا انتهوا الى الانسان وصفوه بأنه صورة مصغرة من العالم انه رمز الوجود ، وقد تميز الانسان عن الحيوان بقدرته على الوقوف منتصب القامة وراوا في اتجاهه الى أعلى اتجاها الى العالم السماوي فهو في هذا على عكس النبات الذي تكون رأسه في الارض وأقدامه الى أعلى أما الحيوان فيقف موقفا وسطا ورأسه أفقية ومرد تفوق الانسان على الحيوان هو النفس الناطقة الصادرة عن النفس الكلية والتي تكون بالنسبة لعالم الحيوان بمثابة العالم العلوى من العالم السفلي .

أما الباب الثامن من الكتاب فقد تناول حياة البيروني وأعماله ونظرياته ومنهجه العلمي في دراسة الطبيعة . ولقد ولد أبو ريحان محمد بن احمد البيروني وهو من أعظم علماء وأساتذة المسلمين بيبرون بخوارزم عام ٩٧٣ وتوفى عام ١٠٥١ م وعاصر فترة ازداد فيها نفوذ الاتراك في أواسط آسيا فخضعت بلاده بلاد الفرس لحكم محمود الغزنوى وولده مسعود وصحب البيروني الغزنوى في غزوته للهند فاتيحت له فرصة التعرف على حضارة هذه البلاد وعلومها والم بعلوم عصره وبرز في الرياضيات والفلك والطبيعيات والطب والصيدلة ولم يكن أقل عناية بالفلسفة فكتب فيها كتاب الشامل في الموجودات المحسوسة والمعقولة وكتاب التوسط بين أرسطوطاليس وجالينوس غير أن اكثر مؤلفاته قد تعرض للضياع .

وعلى رغم المام هذا العالم البحاثة بعلوم اليونان والهنود فانه ظل دائما صاحب فلسفة نابعة من ايمانه بالاسلام ، فالعلم عنده لم يكن يطلب لذاته بل لمنفعته ولخير الانسان ولتلك الغاية التي ذكرها القرآن الكريم ومن أجل الحق « ويتفكرون في خلق السموات والارض ، ربنا ما خلقت هذا باطلا » والعالم عنده مخلوق من العدم وخلقه دليل على قدرة الخالق ، للعالم نهاية صورت مظاهرها وعلاماتها في القرآن ونظام الطبيعة يكشف عن غاية الخالق وحسن تدبيره اذ ليس في الطبيعة اسراف ولا تقتير .

ويعد البيروني من أعظم رواد المنهج التجريبي في العالم الاسلامي ، اعتمد على الملاحظة والتجارب لا في مجال الفلك وحده بل في دراساته الجيولوجية والجغرافية وفي علم الحياة ومن أبرز الشواهد على ذلك كتابه المسمى « نهاية تحديد الاماكن » كذلك من أهم أمثلة استخدامه المشاهدات والتجارب في علم الطبيعة مناقشته لآراء أرسطو في عدم وجود الفراغ داخل أو خارج العالم ، فهو يقول اذا كان الفراغ غير موجود في العالم ولا في خارجه فلم نرى الاناء الزجاجي اذا فرغ منه الهواء صعد فيه الماء اذا قلب في وسط مائي ، كذلك يتساءل لم لا يرسب الثلج اذا تكون على سطح الماء مع أنه يحتوى على أجزاء أرضية وفي هذا الكلام ما يوحى بتفكيره في ظاهرة تمدد الماء عند تجمده كذلك توصل البيروني الى طرق وزن المعادن بالاعتماد على تجربة وزن حجم الماء المنزاح عند وزن الشيء تارة في الهواء وتارة في الماء ، وتوصل من كل ذلك الى تحديد وزن الذهب ، هذا الى كثير من الفروض العلمية والمكتشفات التي تجعله رائدا من رواد النهضة العلمية الحديثة ، فمما يروى عنه تفكيره الطويل في النظرية التي تجعل من الشمس لا الأرض مركزا للعالم وطريقته المبتكرة في قياس سطح الارض .

ويظهر مبدأ وحدة الطبيعة وائتلافها عند البيروني كما ظهر سابقا عند اخوان الصفا ، فعلم النجوم الذي هو عنده علم موحى به الى النبي ادريس يبين كيف نظم الكون على شكل كروى تحيط به سماء الثوابت ثم أفلاك الكواكب السيارة السبع ويقابله العالم الارضي باقاليمه المناخية السبع ، أما الانسان فهو عالم مصغر يقابل العالم الكبير . وفي تأمل الانسان لاسرار نفسه رموز دالة على أسرار العالم الكبير وقد خصه الله بالعقل ليكون خليفته على الارض وان في الآية الكريمة مايلخص هذه الفكرة : « سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق » .

أما الجزء الثالث والاخير من الكتاب فقد تناول حياة وفلسفة الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا المولود ببخارى عام ٩٨٠م في حكم الامير نوح بن منصور السامانى .

وبعد أن يعرض المؤلف لما هو معروف عن حياة الشيخ الرئيس وتوليه الوزارة لشمس الدولة في همدان وماانتهى اليه من صعوبات أدت به تارة الى السجن وتارة الى الانزواء يعرض لمؤلفاته فيقسمها الى اربعة أقسام ، قسم فلسفي وأهم مؤلفاته الشفاء والنجاة وعيون الحكمة والاشارات والتنبيهات ، وقسم ديني يضم تفسير سور القرآن وقسم طبيعي يبحث في علوم **الطبيعة كبعض أجزاء الشفاء والنجاة وكتاب القانون في الطب وأرجوزة في الطب وأبحاث في الآثار العلوية والسماء والعقول والموسيقى - والقسم الاخير يضم ابحاثه في التصوف مثل الحكمة المشرقية وحي بن يقظان ورسالة الطير وسلمان وأبسال ورسالة في العشق والفصول الاخيرة من الاشارات والتنبيهات .**

ودراسة الوجود أو (الانطولوجيا) هى مقدمة لدراسة الطبيعة (الكوزمولوجيا) عند ابن سينا ذلك لأن معرفة كل شيء انما تستمد من معرفة أعلى مراتب الوجود أو واجب الوجود الذى تكون ماهيته هى عين وجوده اما الممكن فوجوده غير واجب له بالماهية بل بغيره . ويأخذ ابن سينا بنظرية الفيض الافلوطينية فى تفسيره لنشأة الموجودات عند الله تعالى فيقول ان الواحد لا يصدر عنه الا واحد .

ex uno non fit nisi unum

وأول مخلوقات الله هو العقل ، ولما كان للعقل ثلاثة أنواع من التعقل فانه يفيض بثلاثة موجودات أخرى فبتعقله للماهية الالهية الواجبة الوجود يصدر عنه العقل الثانى ، وبتعقله لماهيته باعتبارها واجبة بفضل واجب الوجود يفيض بنفس السماء الأولى ، وبتعقله لماهيته باعتبارها ممكنة في ذاتها يفيض بجسم السماء الأولى ، ثم يفيض العقل الثانى بفيض ثلاثى مماثل اذ يصدر عنه العقل الثالث ونفس السماء الثانية وجسمها وتتكرر العملية حتى نصل الى العقل العاشر الذى ينظم عالم ما تحت فلك القمر .

اما عن تكوين العالم وحركته فيفسران عند ابن سينا بقوة الطبيعة الكلية والعنصر الكلى اللذان يصدران عن النفس الكلية . فبما في النفس الكلية من أمر الهى يستمد العنصر الكلى ماهيته وتكون الطبيعة في الدرجة الثالثة بعد العقل والنفس ولها قوة التحريك والهداية اللتان تؤثران على العنصر الكلى الذى يتلقى الأثر من عالم الامر الالهى والعقل والنفس والطبيعة . ويأخذ العنصر شكل الجسم من طول وعرض وعمق ومنه تكونت الاركان الأربعة أو العناصر الاربعة التى يتركب منها العالم الارضي الذى تترتب فيه الكائنات درجات بعضها فوق بعض ابتداء من عالم المعادن الى النبات الى الحيوان الى الانسان . أما العلوم الطبيعية لجزئية التى تتناول دراسة الموجودات الطبيعية فهى عند ابن سينا الطب والنجوم والفراسة فى تفسير الرؤيا والطلسمات والنيرنجيات والكيمياء ، أما الفلك والجغرافية والحيل والبصريات وهى من العلوم التى تلحق عادة بالعلوم الطبيعية فانما كانت تلحق عند ابن سينا وعند غيره من علماء العرب في العصور الوسطى بالعلوم الرياضية ويظهر تأثر ابن سينا بالفلسفة المشائية في حديث عن مبادىء علم الطبيعة مثل فكرة الطبيعة كمبدأ لحركة الموجودات الطبيعية وتصورات الصورة والمادة والعلل الاربع والزمان والمكان وانواع الحركة ، ولكن تفسير هذه المبادىء لا يدخل ضمن الحكمة الطبيعية لأنه يرى ان اثبات وجود قوة مثل الطبيعة انما يدخل في علم ما بعد الطبيعة اذ لا يمكن اثبات مبادىء علم بنفس هذا العلم ، والغاية النهائية لكل بحث طبيعى انما هى من أجل الوصول الى علة الوجود ذلك لأن قدرة الله انما تتجلى في الطبيعة وتظهر في عشق الكائنات السارى فى الوجود واتجاهها الى الله مبدأها ومنتهاها .

وبعد أن يعرض المؤلف لبحوث ابن سينا المتخصصة فى فروع العلوم الطبيعية وخاصة فى الطب يتناول الجانب الاشراقى من فلسفته وينتهى من ذلك الى قضية مؤداها أن اعتماد فلاسفة الاسلام على المنهج الحسى واستخدامهم الملاحظات والتجارب لم ينته بهم الى النزعة العقلانية كما نجدها عند علماء وفلاسفة القرن السابع عشر في أوربا وانما انتهى الى ما يسميه بالحكمة الشرقية والايمان بالتصوف . ويتخذ من الحكمة المشرقية مثالا واضحا لهذه القضية التى وان جازت حقا على فكر ابن سينا الا أنه يبدو من التعسف تطبيقها على جميع فلاسفة الاسلام وهو نفسه يستثنى ابن رشد من هذا الاتجاه الى الاسرار الصوفية .

ثم ينتقل الى مناقشة الجانب الاشرقى من فلسفة ابن سينا وهل ينطبق عليه معنى التصوف ؟ فيقول ان البعض يعده ضمن الصوفية والبعض ينكر عليه ذلك حيث أن رحلة النفس فى حى بن يقظان وفى رسالة الطير واتصال العقل المنفعل بالعقل الفعال لا تعد نظريات صوفية ورغم أننا نجد فى الأجزاء الاخيرة من الاشارات ورسالة العشق وصفا لدرجات الحياة الصوفية واقترابا من لغة الصوفية فان ابن سينا لم يأخذ نفسه بحياة الزهد وتجارب الصوفية الروحية على نحو ما نجد عند الحلاج وابن عربى مثلا . لهذا يتخذ التصوف عند ابن سينا معنى مختلفا عن النظريات التقليدية للتصوف لأنه يدور حول نظرية فى المعرفة الطبيعية التى تنتهى الى معرفة الله .

ـــ

وخلاصة بحث سيد حسين نصر تنتهى الى ان دراسة العلوم الطبيعية قد نمت وتطورت في حدود المبادىء الاساسية للعقيدة الاسلامية ، فالمادة التى استقاها المسلمون كانت حقا كثيرة ومتنوعة ومن مصادر علمية شتى ، ولكنها لم تترك على هذا التباين والتنوع ولم تكن مجرد ملحق أضيف الى الفكر الاسلامي وانما صغت هذه المادة فى اطار فلسفى وفى حدود نظرة الاسلام التى تميل الى التوحيد . ووصل انتاج المسلمين فى العلوم الطبيعية والرياضية الى قمة ازدهاره في القرنين الرابع والخامس الهجريين وكان من أهم كتاب هذه الفترة اخوان الصفا والبيرونى وابن سينا ، فاخوان الصفا الذين اعتنقوا عقيدة الشيعة الاسماعيلية عدوا دراسة الطبيعة جزءا اساسيا من ثقافة الانسان ومقدمة لمعرفة الحقيقة الالهية وكذلك فعل البيرونى وابن سينا وفي ثنايا فكر ابن سينا يكمن اتجاهان احدهما متأثر بالفلسفة المشائية وشراحها الاسكندرانيين وموفق بينها وبين التوحيد الاسلامى وفيه محاولة للوصول الى واجب الوجود على أساس من المقولات الأرسطية . وجانب اشراقى ينتهى فيه ابن سينا الى نفس هذه الغاية ولكن باستلهام اسرار الشرق وحكمته فالمعرفة في هذا الجانب من فلسفته هى عملية تطهير للنفس فمن خلال تجربة العارف الباطنية وتاويله لرموز العالم المرئى يمكن للنفس ان تقترب من الوجود الالهى .

ولقد توسل هؤلاء العلماء بمناهج مختلفة منها التامل ومنها الملاحظة والتجربة ومنها التفسير العقلى الى غاية واحدة هى تاكيد اتصال الطبيعة ووحدتها واتفقوا جميعا على أن دراسة الطبيعة واجبة لا لذاتها بل من أجل حكمة أرفع هى ادراك حقيقة الخالق وحسن تدبيره للكون .



London, Pelican Book, 1963

الكلمات هي أهم ما يرتكز عليه فن الكتابة بمختلف أنواعها ومناحيها ، بل والتعبير الانساني عموما – فهي بمثابة الطوب والبلاط في بناء التعبير في شموله ، والتعبير الفني على وجه الخصوص · انها القالب المرن الذي نصب فيه أفكارنا واحساساتنا· انها الرباط بيننا انها حياتنا · أما بالنسبة للكاتب فهي كل شيء · اليست اذن جديرة بأن ننظر اليها ونتفحصها بشكل مباشر دون تعقيدات ودون ادعاء وزخارف تبعدنا عن الجوهر الأصيل ؟ ان المكتبة الأدبية مكتظة بالكتب التي تتخذ من النظريات والتاويلات مدارا للبحث ، لكنها تفتقر الى الكتب التي تجلو لنا وترشدنا الى التعبير الدقيق ، وتلقى الضوء على « جسم التعبير » الذي يعطى شكلا للمحتوى ·· اننا في هذا كمن يقف في نافذة يرى الشوارع والمباني والسماء والأفلاك ، ولكنه لا يرى غرفته بشكلها وأثاثها ·· بل لا يرى حدود شكله – جسده وملابسه ·

لقد اتجه الانسان في تاريخه الطويل الى علم الفلك والتنجيم قبل أن يتجه الى علم النفس ، ولقد غرق في الفلسفة قبل أن يلتفت الى الأنثروبولوجيا انها الطبيعة البشرية · ولكن وسط هذه الخيوط المتداخلة المتشابكة من النظريات والفلسفات علينا أن نتقن معرفة الأساس – أو الطوب والبلاط وهو الكلمات · والكتاب الذي نقدمه اليوم مدخل مباشر بسيط الى التعبير الأدبي الدقيق · وبساطه هذا الكتاب هي سر قوته وأهميته · انها بساطة وخبرة مؤلف يعيش موضوع كتابه ، فهو مدرس يعرف أقصر الطرق وأنجحها في توصيل مايريد أن يقوله – دون حذلقة أو ادعاء ·

***

يشتمل الكتاب على ستة فصول تتناول: الايقاع، والقافية، والصور الخيالية ، والفكر الشعرى ، والاحساس ، واختيار الكلمات ، كلا على حدة · والكتاب عضوى في معالجته فهو يتطور مع الموضوع ويرتفع بالبناء · وتقسيم الكتاب على هذا النحو انما يهدف الى تبسيط مادته وتركيزها لاغير · فالموضوع كل متكامل والنص الذي نحققه ونلقى الضوء على نسيجه من ناحية الايقاع نعالجه كذلك من باقي النواحي · فكل هذه العناصر تنصهر مرنة طيعة في يد الكاتب المجيد لتعطى أثرا قويا أصيلا : فالأثر واحد شامل عضوى ، أما العناصر والمكونات فمتعددة وان كانت تكمل بعضها البعض في سبيل تحقيق الأثر المرغوب ·

يتناول الفصل الأول من الكتاب ، وهو من أحسن فصوله ، موضوع الايقاع ويبدأ المؤلف كلامه بالقاء الضوء على « المفهوم الخاطيء » ، وان كان شائعا ، عن الايقاع في الكتابة ، وهو المفهوم الذي يضلل ببعض الكتاب ، والذي يستغله آخرون ، ومؤداه ربط الايقاع في الكتابة ·· باشكال الايقاع الأخرى كدقات القلب وحركة الذراعين والرجلين في المشي ، وتناوب النهار والليل ، وتتابع الفصول ، ومسار القمر حول الأرض ، ومدار الأرض حول الشمس · ان التردد المنتظم ، في قليل أو كثير ، لوظائف وأوجه نشاط الانسان والطبيعة والكون ، غالبا مايؤخذ أساسا للايقاع في الفن · وفي هذا مكمن الخطأ لأننا نجعل مجرد التكرار المبدأ الفعال ، كما لو كان الايقاع في الفن هو في أساسه نفس الايقاع الذي يحقق التكرار المضبوط للوحدات المكونة لأحد رسوم ملصقات الحائط · والخطأ في الربط بين هذين النوعين من الايقاع يرجع الى أنه يجعل الايقاع في الكتابة مجرد توقيت منهجي أو تأكيد ميكانيكى ، في حين أن هذا يتجاهل التأكيد الحقيقى ، التأكيد ذا المعنى للكلمات الذي يحققه نوع العاطفة الكامنة وضغطها وراء الكلمات · ان الايقاع الجيد ، الذي يعني حقيقة أكثر الحركات فاعلية وتأثيرا ، يأتي من تفاعل هذا التأكيد الحقيقى مع معدل سرعة حركة تتابع الكلمات Tempo (ص ٧) ·

بمثل هذا الوضوح يجلى كومز الدور الذي يلعبه الايقاع وكيفية استغلال الكاتب المجيد له في كتابته ، ويقول في ذلك : « ان الكاتب العظيم يستعمل الايقاع ليشير الى قيمة ومغزى عواطفه وأفكاره · فالكاتب تركيزاته وتوقفاته ومواضع هدوئه ، والايقاع يساعده على نقل الثقل الكامل لمعانيه وتجربته » (ص ٢٢) ·

فالايقاع ، اذن مرن مرونة الاحساس · ومرونة الايقاع هذه تكشف عيب الايقاع الجامد ، الذي ان وقع الكاتب في دائرته الخبيثة أصبح معولا لهدم بنائه ، لا وسيلة لقوة التعبير وفاعليته ويقول المؤلف في هذا الصدد : « ان أكبر عيب في الايقاع الجامد في انتظامه هو انه يعوق التعبير عن الانتقالاته المرنة وظلال الاحساس والمنحى اللازمة للوصف الصادق الواضح لكل تجربة تقريبا » ·

***

ويعالج الفصل الثاني القافية · ويستهل كومز موضوعه قائلا : « اذا قلنا ان القافية ليست عنصرا أساسيا في الشعر فذلك ليس من شأنه التقليل من أهميتها ، فكل الشعراء الانجليز تقريبا الذين كتبوا شعرا خالدا غير مقفى ، استعملوا كذلك في مناسبات أخرى القافية بصورة استحقت التخليد · استعملوا : هذه هي الكلمة المهمة · فانه يحسن غياب القافية عن القصيدة ان لم يكن وجودها يؤدى وظيفة فعالة » · (ص ٣٢) فالشعر ليس بالكلام الموزون المقفى ، وهو ليس بالنظم الذي يصب الكلام

ويرصه فى قوالب وأشكال جامدة • ان القصيدة وحدة عضوية حية ، لكل خلية من خلاياها الفعالة مهمتها • ومن المعروف ان الخلية الميتة تضر بالخلايا الحية ، وأن العضو الجامد المشلول يشل حركة بقية الأعضاء • ويستمر كومز فى شرحه لأهمية القافية فيقول ان هذه الأهمية لا تكمن فى استعمالها آليا (فلا يتطلب هذا موهبة) ، بل فى « أن نستعملها فى التأكيد والتحديد ، وفى تقوية كثافة المعنى ومرونته ، وفى اثارة احساس القارىء بأن تعبير الشاعر هو التعبير الصحيح الحتمى (وكل هذا بدون اعطاء الاحساس بأن الكلمات جمعت فى انموذج مرتب بصورة واعية) •• » وهذا الاستعمال للقافية « ليس فى متناول المشتغلين بالنظم فقط » (ص ٣٢) •

***

ويحدثنا كومز فى الفصل الثالث عن الصور الشعرية واهميتها ويوضح لنا كيف أن الصور التقليدية المحفوظة تثير فينا الأثر العكسى ، على عكس بساطة التعبير وجدته • ثم يبين لنا كيف أن الكاتب المجيد يستغل الصور « الطازجة » الواضحة فى « التركيز والايضاح والاثراء » ، فالصورة الناجحة تساعدنا على الاحساس بأن سيطرة الكاتب على الموضوع أو الموقف الذى يعالجه تمكنه من التعبير عنه فى دقة ووضوح وقوة اقتصاد ، وتساعد على أن تجعل الأثر الواقع فى نفوسنا ومحتواه والمادة التى خلق منها ، لا يمكن أن تكون أشياء خيالية منفصلة عن تجاربنا أو بعيدة عنها ، وانما يجب أن يكون فى شكل يجعلنا نشعر به مرتبطا بصورة أو أخرى بنسيج حياتنا الخاصة •• » (ص ٤٣ ، ص ٤٤) •

فالكاتب المجيد ، اذن ، لا يستعمل الصور الشعرية الفضفاضة • فادراكه الحاد الرقيق واهتمامه بالتعبير الدقيق عما يدرك ، يساعدانه فى خلق الصور الشعرية المناسبة للموقف بشكل خاص ، سواء كانت هذه الصور بسيطة أو مركبة » (ص ٥٢) ويختتم المؤلف هذا الفصل بقوله ان قدرة الكاتب الخلاقة تمكنه فى النهاية من « مزج تجاربه المختلفة وصهر مدركاته الحسية وعاطفته وفكره فى تعبير عضوى » (ص ٦٣) •

***

وينقلنا هذا الى الحديث عن الفكر الشعرى الذى خصص له المؤلف الفصل الرابع • « ومحاولات هذا القسم الرئيسية تدور حول التمييز بين حضور الفكر فى الشعر كنشاط يساعد على التعبير ككل ، وحضور أفكار أو مفاهيم كمجرد جزء من الموضوع أو كاهداف فى حد ذاتها ـ وايضاح أن الشاعر الذى يعالج الأفكار فى شعره ليس بالضرورة شاعرا قوى التفكير ـ وابانة انمانعنيه بالفكر الشعرى فى أحسن أمثلته ينصهر مع الاحساس والادراك الحسى • » (ص ٦٤) • لذا فان « الفكر الشعرى يبرز عندما يشعر الشاعر بالفكرة ، ولا يستخدمها لمجرد الاستعمال، معبرا عن احساسه بجعل الكلمات تكشف الفكر فى تطوره ، ويتحقق هذا عادة باستعمال الكلمات والصورة المحسوسة ، حيث أن الكلمات والصور المجردة غامضة وعامة بشكل يصعب معه ادراكها بكل ظلالها » (ص ٧٠) •

ويواصل المؤلف حديثه الشيق العميق فى بساطة عن هذا الموضوع الصعب الى أن يصل الى الحديث عن المعنى ، فيشير الى أنه « جزء من تعبير الشاعر ، فتجربة الشاعر ليست تجميعا للأفكار والحقائق المعروفة ، بل هى ادراك حسى عاطفى ذهنى للحياة • وفكره هذا ندركه فى شعره من خلال الكلمات فى فاعليتها • » (ص ٨٧) •

***

ومن الحديث عن الفكر الشعرى ينتقل المؤلف فى الفصل الخامس الى الحديث عن الاحساس ، ولقد أبدع كومز فى حديثه عن هذا الموضوع الحساس ، الذى يمثل العنصر الأساسى فى الخلق الفنى •• « فصفة حياتنا ، كبشر « كما يقول كومز » تعتمد كثيرا على نوع وصفة احساساتنا ، وصفة احساساتنا تعتمد جزئيا على ما تعلمناه من تمييز بين الاحساس الصادق والاحساس الكاذب ، وعلى استعدادنا لقبول اعادة التوافق الناتج عن مثل هذا التعرف ، عند الضرورة • » لذا فان «هدف هذا الفصل هو فحص بعض دلالات « الصادق » و « الكاذب » وتوضيح كيف أن بعض الاحساسات تعتبر « أفضل » وأكثر قيمة لحياتنا عن بعض الاحساسات الأخرى » (ص ٨٨) •

***

أما الفصل الأخير من الكتاب فمخصص لموضوع اختيار الكلمات ، ويتبع هذا الفصل مقتطفات من الشعر والنثر متنوعة وفى مستويات مختلفة تمكننا من مراجعة استيعابنا لفصول الكتاب التى تعالج الموضوع العضوى الواحد من زواياه المختلفة بصورة تجعلنا نشعر بضرورة اعادة النظر فى « أرضية » معرفتنا للأسس التى تقوم عليها عملية الخلق الفنى ، وكذا مبادىء النقد الأدبى الصحيح الذى يقوم على الدراسة الجادة لمادة الأدب ـ طوبة وملاطه ـ وليس على النظريات المجردة المشوشة •

ويقول المؤلف فى معرض الحديث عن الفرق بين الناقد المجيد والناقد المشوش : « ان الناقد الحق ، بمعرفته أن سرده وتقييمه لكاتب ما يجب أن يرتكز على الكلمات الفعلية التى يستعملها هذا الكاتب،يدعم ملاحظاته وأحكامه الاساسية بمقتطفات (مهما صغرت) من النص الموضوع تحت الفحص ، النص الذى تنبع منه تلك الأحكام • أما فى حالة عثورنا على سرد غامض يعتمد على التعريفات العامة غير المحددة لكاتب أو لنص ، فاننا ندرك من فورنا أننا أمام ناقد متوسط ، وأنه ربما يتناول موضوعه بمفاهيم سبق له تكوينها ، بما فيها من تحيز أو تعصب بتحليله تفصيليا • ولا يعفيه كون تحيزه أو تعصبه نابعا من عدم وعيه بأنه ينقصه النظام النقدى • فعلى الناقد ان يكون واعيا لأقصى درجة ممكنة بما يفعله » • (ص ٧) •

وبعد •• فهذا كتاب جاد ، بسيط فى تناوله لموضوع يكتنفه ضباب النظريات والانحرافات التى ان تمسك بها الناقد دون تمكنه من أساس مادته ، فانما يدل على سوقيته المتمثلة فى خلق صورة متشابكة غامضة فى تشويشها وخوائها • ولقد نجح المؤلف فى رسم طريق جاد ، وأساس سليم للكاتب الخلاق وللناقد الحق على السواء دون تعقيد أو ادعاء •



شعراء العصبة الأندلسية

فى كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من **السيد عمر الدقاق من سوريا لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب ،** وموضوعها عن شعراء العصبة الاندلسية •

وقد أشترك فى الاشراف على البحث الاستاذان الدكتور مهدى علام والدكتور عبد القادر القط •

ويقول الباحث ان موضوع شعر العصبة الأندلسية يصادف هوى فى نفسه لأنه يذكره أبدا بذلك الفردوس المفقود فى الأندلس ••• فقد أطال عشرته حتى غدا قطعة من نفسه كمارَبطه مع العديد من أعلامه مودة راسخة •

وحين يقبل باحث على تاريخ آداب العرب ويعمد فى هذا السبيل الى ذكر الاقاليم التى ازدهر فيها التراث العربى على مر العصور •• يغدو لزاما عليه أن يذكر « الامريكيتين » فى عداد هذه الاقاليم ويجعلها بجانب مصر والشام والعراق والأندلس •

وكما كانت دمشق وحلب وبغداد والبصرة وقرطبة والقاهرة المراكز التى شع فيها الحرف العربى وأنار ظلمة العصور ••• غدت نيويورك وريو دى جانيرو وسان باولو الحواضر التى أحتضنت الأدب العربى حينا من الدهر والواحات العربية التى ازدهرت فى صحارى العجمة ولم يخفق للضاد علم فوق أرض أعجمية خفوقة فى بلاد الاندلس قديما •• وفى ربوع المهجر حديثا •• كما ان المهاجر نفسها لم تعرف مثيلا للحياة الأدبية الحافلة التى عمر بها المهجر البرازيلى بفضل قيام العصبة الأندلسية ••

فقد قدر لأناس قذفت بهم النوى ونشرتهم على أمواج المحيط أن تجمعهم الاقدار فى تلك البلاد القصية وتجعل منهم رفاقا تآلفت قلوبهم •• فاذا هم عصبة طيبة يذودون عن لسان الضاد فى دنيا غريبة اللغة والعادات •• فيلكفون بالفصحى ويحنون على الحرف العربى ، ولا يرتضون سوى لغة القرآن أداة للتعبير عن عواطفهم ومنازعهم •

المحافل والمنتديات

وكانت حياة المحافل والمجالس والمنتديات المجمع الذى يشد اليه الجالية العربية ويستقطب حياتها الاجتماعية والقومية **والثقافية ، حتى ان جزءا من أدب العصبة الأندلسية مدين الى** المنبر فى اعلاء شأنه ، واسماع صوته ، كما عملت تلك البيئة فى تفجير الطاقة الفنية لدى عدد من شعراء العصبة وفى اغناء قرائح عدد آخر منهم •

وفى مقابل ما كان لحياة المحافل من أثر فى تنشيط الأدب فى المهجر ·· كان تأثير هذا الأدب كبيرا فى لم أفكار المهاجرين الموزعة ·· وتركيز مفهوماتهم الغامضة ، وخلق رأى عام عربى يتسم بالوعى والتفتح ، وينم على جماعة متماسكة ذات شخصية متميزة ·

وهكذا كان التأثير متبادلا ·· فكان شعر العصبة الأندلسية، هو الذي حمل آثار التيارات الفكرية من جهة وأسهم فى خلقها وتقويتها من جهة أخرى ·

***

وكان للشعر حيز كبير فى أدب المهجر البرازيلى وفيه تجلت الطاقة الابداعية الاولى عند شعراء العصبة الأندلسية ·

ويبدو من الدراسة أنه كان سجلا فنيا لأسواقنا الادبية فى ذلك المهجر ·· حيث كانت الصحافة الوعاء الذى احتوى جانبا كبيرا من ذلك التراث كما أن شعراء العصبة كانوا مؤمنين بقولة أجدادهم ·· « ان الشعر ديوان العرب » ·

كما أن غلبة الشعر على أدب العصبة الاندلسية خلافا لما كان عليه الحال فى الرابطة القلمية يشير الى ظاهرة متميزة تؤكد أصالة الشخصية العربية فى امتدادها الفريد الى المهجر ··· **فالشعر ألصق المعنويات بنفس العربى ، وهو يرمز لديه الى قيم** **قومية عريقة ، وثابتة ، وهذا ما يفسر غلبة الاتجاه القومى على** شعر العصبة الاندلسية ·

الهجرة والاغتراب

وقد كانت المهاجرة العامل الاول فى تميز هذا الأدب المهجرى ، ولعلها أقوى باعث على خلق طاقته العاطفية المبدعة ··

ولا شك أن ما أثر فى نفس هؤلاء الشعراء النازحين أقسى **من تجربة الاغتراب التى اقتلعتهم من تراب وطنهم وانتزعتهم من** بين أهلهم ، لتطرح بهم فى بلاد غريبة ·

فبيئة المهجر هى التى فجرت فى نفوس عدد من شعراء **العصبة الاندلسية ينابيع الشعر وبخاصة من تركوا وطنهم أحداثا مثل الياس فرحات ونعمة قازان وحسنى غراب ونصر** سمعان ، اما من كان لديه بعض الزاد الذى حمله معه الى مهجره، فقد انفتحت لشاعريته بعد وصوله آفاق جديدة كالشاعر القروى، **وقصائده القومية وشكر الله الجر فى أشعاره الوجدانية وشفيق** معلوف ··

على أن جميع شعراء العصبة انما كونوا شخصياتهم فى مهجرهم بعد أن أنضجت قرائحهم حرارة التجارب التى لابست حياتهم فى ظل الاغتراب ··

ومع أن سمات التميز بين شعراء العصبة كانت أبرز من سمات التشابه ، فان خيطا واحدا كان ينظمهم ويسلكهم فى صعيد عاطفى واحد اقتضته وطأة الاغتراب على تلك النفوس المرهفة فى ذلك البلد النازح ·· **انها حالة رومانتيكية طاغية ··** قوامها حنين جارف الى وطن أثير ناء وشعور حاد قاهر بالغربة والاخفاق والضياع ·

ولم تكن هذه الحال الرومانتيكية صادرة عن رغبة فى اتباع **مذهب أو نظرية ، أو أتت عن قصد وافتعال ولكنها نبتت من وجدان الشاعر المهجرى ، كما نبتت عناصر ذلك المذهب فى بدء ظهوره عند أوائل الرومانتيكيين الغربيين ··**

ونزعة الحنين الى الوطن ·· **تلك العاطفة المشبوبة التى** اتقدت فى نفوس شعراء اكتووا بجوى الفراق ولوعة البعد ··· **هذا الشعر الصادق استغرق كل منازع النفس الغريبة وانطوى** على وصف لحياة المشقات ووطأة المهاجرة واللهفة على وصال الأحبة ومعانقة الأم ··

ولقد أثارت تلك العاطفة خيالهم ولونت صورهم فاذا هم يرون طيف وطنهم فى خفقة الطير ، ورفة الشراع ووجنة البدر ، وموجة البحر ·· وبدت بلادهم فى أعينهم أرض السحر وموطن الألهام ، حتى غدت أنهارها عسلا وخمرا وحصباؤها ياقوتا درا ، ونسائمها موسيقى وعطرا ·

وذلك الحنين لم يكن فى حقيقته سوى ارتباط شعورى عميق

بالوطن كان يصحبه فى نفوس شعراء العصبة نزوع مماثل الى أحوال هذا الوطن واهتمام بمصيره ، وغيرة على شعبه ..

وقد تجلى ذلك كله فى الشعر القومى والاجتماعى الذى دأب أعلام العصبة عى نظمه بحماس لا نظير له وظلوا ـ برغم بعدهم ـ فى الصميم من أحساس أمتهم يهزون أوتار قلوبها ويهزجون لها فى نضالها وفى مطامحها وآلامها .

يقول الشاعر القروى :

انا العـــروبة لى فى كل مملكة
انجيـل حب ولى قـرآن انعـــام
شغلت قلبى بحب المصطفى وغدت
عروبتى مثلى الأعلى وأســـلامى
فكل فتاة فى فلسـطين خـولة
وكل غـلام فى فلسـطين عنتر

ويقول أيضا :

انجبتنـا أمـة مـا برحت
تنجب الأبطـال من قبل ثمـود

زرعـوا الأرض سـيوفا وقنا
ثم رووهـا باحســان وجود

رقصـوا الخيـل على الطعـن كما
رقصوا الطير على خفق البنود

كلمـا قيـل انطوت اعلامهم
وانطووا هبوا الى مجد جديد

كالنجـوم الزهر فى افلاكهـا
ابدا بين هـوى وصـعود

أما نعمة قازان فهو يصف ليل الغريب :

لك اللـه من ليـلة مـرة
وهل للغريب سـوى اللوعة

تذكـرت حتى همت دمعـة
فشــاهدت أمى فى دمعتى

ولاحت لعينى فى هـالة
عمـودا من النور فى غرفتى

***

وعقل الجر يصف قلب الأم الواله التى تعيش على أمل عودة ابنها المغترب بقوله :

ماذا أقـول لقلب أمى الـواله المتوجـد
ما أنفك طيفك نصب عينيها يروح ويغتدى
وتكاد تسمع وشوشاتك فى الصدى المتردد
فى هيمنات الروض فى صخب الرياح الشرد
فى زقزقات الطير حـول المنزل المستوحد
فى غمغمات المـوج تحت الزورق المتأود
فى مركب آت وآخـر للرحيل مزود
وآمالها من جذوة الشـوق التى لم تبرد
بردت براكين الجبـال ونارها لم تخمـد
يا باذل الوعـد السخى لها بعـود أحمد
والموت يضحك من وعودك خلف باب موصد
ما زلت أكذبهـا بانك فى نعيم أرغـد
سأعللها وأعللها بالعـود والعيش النـدى
وأعلهـا حتى يكحلهـا الحمـام بمـرود
اذ ذاك يصدق موعد ، يابئس ذاك الموعد

***

ويقول الياس فرحات فى ديوانه (الصيف) عن الابن النازح الذى يشعر بمرارة اليتم بعد أمه فيقول :

انفقت عمـرك ترقبين رجوعنا
وتجوس كل سـفينة عينـاك

وتحملين الريح كل رسـالة
خرسـاء لقنهـا فؤادك فـاك

مامرت النسمات بى عند الضحى
الا عـرفت بطيبها ريـاك

والبـدر لم يظهر لعينى مرة
الا قرأت بوجهه نجـواك

أشقى النسـاء على الثرى أم قضت
أيامهـا فى وحـدة النسـاك

ابناؤها ملؤوا البيـوت وبيتها
خال من الحـداث والضحـاك

ترنو الى الأفق البعيـد بمقـلة
تبغى احتراق دوامس الأحـلاك

وتسـائل الاقمـار أين محلهم
ومتى يكون من الاسار فكاكى

وقضت ملوعـة الفـؤاد وعينيها
تجتـال بين البـاب والشـباك

حسب المهـاجر لوعة ان الاسى
يقضى عليـه ولا يرى مثـواك

(شكر الله الجر) (زنابق الفجر) .

***

كيف نسلوه موطنا ما سـلانا
ان ذكراه فى النوى سلوانا
كم رقصنا مع الجداول فيه
وضحكنـا مع الربيع زمانا

وصـبغنا أزهـاره بأمانينـا
فـرفت فى جـوه ألـوانا

ان لبنان عندنا جبـل الالهـام
والشـعر حيث كنـا وكانا

حلم سـابح على شفق النفس
وفجـر يشـع خلف دجانا

جذق ، جذق على الشاطىء
الوردى منه يا ذكريات صبانا

واسرحى يا نسائم الصبح فى
أوراقه الخضر واهمسى نجوانا

نحن فى البعد مقلة ترشف
الغيم على افقه جوى وحنانا

وقليل أن نبذل العمر يا
ساقى على قطرة تبل ظمانا

وعجيب من ابن لبنان الا
يبصر الحسن فى سواه مكانا

أسهد الشوق مقلتيه فلا
ينفك يبكى أيامه تحنانا

وطن لا نروم عنه بديلا
ولو أن البديل كان الجنانا

(شكر الله الجر)

وارحمتاه لموطن
حكامه اعداؤه
نفر يهدم ما بناه
على المدى آباؤه
حتى انتهى فاذا به
دون الشعوب علاؤه

الشاعر القروى من ديوانه (الصيف)

انا العروبة لى فى كل مملكة
انجيل حب ولى قرآن انعام

شغلت قلبى بحب المصطفى وغدت
عروبتى مثل الأعلى واسلامى

***

هبونى عيدا يجعل العرب وحدة
وسيروا بجثمانى على دين برهم

سلام على كفر يوحد شملنا
وأهلا وسهلا بعده بجهنم

(شكر الله) ملحمته الشعرية (قرطاجه)

قل لمن يجهل الحقائق عن لبنان
هذا تاريخنا الفذ فاقرأ

نحن من كحل البصائر بالنور
فاعطى البرية الحرف بكرا

نحن من ألبس الأنام على فقر
وعرى من نسج كفيه سبرا

فالصحارى من القوافل ملأى
تتعالى على المدائن كبرا

والأساطيل فى شواطىء دنيا
اليه ردن البحار مدا وجذرا

ويقرن « شكر الله » مجد وطنه بمجد مصر القديمة بدافع من هذا الشعور شعور المباهاة والاعتزاز فيقول مخاطبا أول سفير لمصر فى البرازيل ٠

خبر القوم يا فتى النيل عنا
يوم كنا وشأونا لا يرام

يوم فينيقيا عروس الليالى
مهدها الموج والضباب لثام

يوم مصر وللفراعن تاج
من غوالى احجاره الأجرام

وبروج على السهى عقدوها
تتراءى كأنها الأحلام

هرم عند آخر يتعالى
يا لقومى ما هذه الأهرام

فعلى الأرز والنخيل سلام
ما سقى الأرز والنخيل سلام

***

وشعراء العصبة الاندلسية هم :

رشيد سليم خورى : ولد فى ابريل عام ١٨٨٧ فى قرية (البربارة) من قرى لبنان ٠ تعلم فى مدرسة القرية ثم انتقل الى صيدا ثم الى بيروت حتى غدا معلما ، وفى سن السادسة والعشرين شد الرحال عام ١٩١٣ الى البرازيل ملبيا دعوة عم له هناك وشبح حرب كبرى تنذر الانسانية بشر مستطير٠٠ وبذلك تبدأ صفحة جديدة فى حياة هذا الشاعر بعيدا عن وطنه وقومه ٠٠ ولكنه لقى فى مهجره عناء ويأسا واشتياقا وغربة لم يكن فى وطنه يعانى مثلها ، فكم من بلد نزل بها فضاقت عليه فيها سبل الرزق فترحل عنها الى غيرها ٠٠ وهو على هذه الحال يطوى السنين فى مهجره القصى ٠

وانى فى الستين ما زلت مكرها
لأجل كفانى أن أكد وأتعبا

وقد تهادنه الدنيا أحيانا فيرتزق من تعليم الموسيقى فى أوساط الجالية العربية او من ريع ما ينشر او يترجم من شعره، وقد تتجهم له الاقدار أحيانا أخرى فتكرهه على بيع أحب ضنائنه الى نفسه : عودة وكتبه ، وكان أن تجمع محبوه الى جمع مال يشترون به بيتا يهدى اليه ، فابى ورد المال وهو يقول :

لا أبالى شبعت أم جعت والفن شرابى وعزة النفس خبزى

ذل قومى ذلى وان كنت أغنى الناس طرا وعز قومى عزى

وهو شعور جارف يقرب من الصوفية فى حب الأمة والفناء فيها :

سيجىء يوم وهو ليس بعيدا
يوم يساوى سيدا ومسودا

لا الظالمين بظالمين به كما
عهد الزمان ولا العبيد عبيدا

ونكبة العرب فى فلسطين لم تنل من عزيمته وايمانه بالعروبة : ويصور فتيات الغرب :

عيون وقاح لو طعنت سوادها
برمح لعاد الرمح فى الكف منجلا

لولا ادراعى بالمحبة لاغتدت
كبدى لوقع نبالكم كالمنخل

وهفت نفس القروى الى جمال «مود» الفتاة الانجليزية التى التى تحببت اليه ولكنه صحا الى هواه الذى حرم على نفسه مادام فى وطنه صيحة للجهاد .

ولو لم تــكونى فرنجيـــــة
لكنت ســعادى قبل ســعاد

لعمـرك يا « مـود » لولا ذووك
لما ميز الحب بين العبـــاد

فانى حـــرام على هـــواك
وفى وطنى صيحة للجهـاد

أوثر قبرا فى وطنى على قصر فى غربتى » وعندئذ تحول ثمن البيت الى مشروع طبع ديوانه الكبير ، وتحققت له بذلك امنيـــة عزيزة ، انتصر القروى على الفقر بزهده وترفعه ، كما انتصر على **البؤس بصبره وتفاؤله :**

أجعل الأرض حيث كنت جنـانا
ان تكن قد هجرت منها جنانا

وكل ما مر بالقروى فى ذلك العالم الجديد من صور وأحداث لم يستطع على طول المقام ان ينسيه ريح أرضه وسحر وطنه ، فهو أبدا منجذب الى عبير الصنوبر .. وقد كان يعيش على حلم العـودة حتى زفت اليه دعوة وطنـه العربى ، فاذا هو يرتجل قائلا :

بنت العروبة هيئى كفنى
أنا عائد لأموت فى وطنى

وفى صيف عام ١٩٥٨ الحافل بالمشاعر القومية يسترد الوطن **شاعره الذى طالما تغنى به وظل مقيما** على عهده وفتح الشاطىء السـورى ذراعيه لشيخ أوفى على السـبعين وقد انكب على تراب وطنه يقبله ويبلله بدمع الفرح :

حتام تحسبها أضغاث أحلام
سبح لربك وانحر انت فى الشام

وقد آلى القروى على نفسه أن يعيش لقومه ويخوض معركة وطنه بعزيمة المؤمن وصلابة المجاهد وكان يعد نفسه رســـول القومية العربية فى الأرض الغريبة .

زعم الأغرار أنى شاعر
ضيق الآفاق محدود الحدود

وستبقى وطنياتى التى
رفلت منها ، البوادى فى برود

ففدى استقلال قومى شهرتى
وأغاريدى وشعرى وخلودى

***

الياس فرحات :

ولد بقرية كفر شيما على نهر الغدير سنة ١٨٩٣ .. دخل فرحات مدرسة الصنعة صبيا ولكن مقامه لم يطل فيها فتركها وهو ابن عشر ، ومنذ ذلك اليوم لم يعرف مدرسة قط ولكنه اشتهر بين أترابه (قوالا) ينظم الأزجال ، وهام الشاعر بفتاة قروية وعاش على أمل الوصال حتى اذا ما أزفت ساعة الرحيل **طلب منها خصلة من شعرها على عادة أهل لبنان .. وكان وداع** لا لقاء بعده .. وهكذا هاجر الى البرازيل سنة ١٩١٠ .

وفى المهجر مضى يترحل من بلد الى آخر ..

تحملت وحدى مذ ترامت بى النوى
مصـــائب يودى بعضها بغريق

وقد ربى الدجاج والحملان والخنازير وعمل فى تنفيذ حروف المطابع وفى بيع المآكل وجباية اشتراكات الصحف ، كما أطال التجوال (**بكشته**) **فى المدن والأرياف ولكنه كان قلما يفـوز** بذلك الا بالقليل ، حتى كان النحس حليفه .

أغرب خلف الرزق وهو مشرق
وأقســم لو شرقت راح يغرب

ولكنه كان ذا عزيمة ومضاء وأنفة وكبرياء استطاع بهما أن يواجه شظف العيش وآلام الحياة دون أن يطاطىء رأسه لعواصف الأيام .

ففى الســهول عواء لا انقطـاع له
وفى الســفوح زئير يصـــدع القمما

وفى الشــعاب **فحيح لو ألم به**
مستيئس لتمنى سمعه الصمما

أما أنـا فرجـائى يستحيـل الى
سحر يحول أقسى نبرة نغما

انى لأحمل ثقل الفقر منتصبا
عالى الجبـــين والقى الدهر مبتســما

***

ربة الحــكمة انى شـاعر
يعشق الحــكمة مذ كان صبيا

لا تخـالينى لصـيقا بالثرى
لا تمس الأرض الا قدميـــا

ان فى الانســان من فطرته
للثرى شيئا وشيئا للثريا

وديوان « رباعيات فرحات » الذى يضم شعره الحكمى هو **باكورة انتاجه الفنى وهذا علىخلاف المعهد بالشعراء الذين يطرقون** أغراض الشعر فى مطالع حياتهم الأدبية حتى ينتهى بهم المطاف عند غرض الحكم .. وهذه ظاهرة غريبة تؤكد سمة التفرد فى **هذا الشاعر الذى اتجه بقوة الى شعر الفكرة منذ تفتح شبابه .** وقد صدرت أول مرة سنة ١٩٢٥ ثم صدرت طبعة أخرى عام ١٩٥٤ ، ثم له ديوانا : الصيف والخريف . وأهم ما يميز أدب فرحات أنه يشف عن حياته ، بينما ينطوى شعره على سخط **جارف فان أنفاسه من جهة أخرى تجدها تسيل رقة وترســل** النغمة الحالمة والخفقة الوالهة والزفرة الحرى .

وشعره فيه ذاتية ولدها صراع عميق كابده من طول الطريق الذى قطعه ليصل الى نفسه ويحقق ذاته .

وصلابته وعنفوانه على هذا النحو هما اللذان قصرا من أجل بقائه بين جماعة العصبة الأندلسية فسرعان ماحدث صدام فقد

كان الياس فرحات قد نظم قصيدة وطنية تطرق فيها الى انتقاد سياسة البطريرك المارونى الممالئة للدولة المنتدبة ، ولما عرضت القصيدة للنشر فى مجلة العصبة ، رفضت وفقا لقانون الجماعة وقد استاء فرحات وقتئذ وأعلن انفصاله عن العصبة ٠

شفيق معلوف :

ولد شفيق معلوف شاعر عبقر ٠ فى ٣١ من مارس عام ١٩٠٥ بمدينة زحلة من الأسرة المعلوفية العريقة ، تلقى علومه فى مدرسة اليسوعيين ، وفى المدرسة الاسقفية ثم تابع دراسته فى الكلية الشرقية وتتلمذ فيها على والدة عيسى اسكندر الذى تعهده بالتثقيف وسدد خطاه ، ونظم الشعر وهو فى الثالثة عشرة من عمره وتكون له فيه ذوق وبداهة ، وعمل فترة قصيرة كاتبا فى محكمة زحلة عام ١٩٢١ ، ثم استدعاه الى دمشق يوسف العيسى صاحب جريدة « الف باء » ليكون محررا فيها ٠ فكان يوقع مقالاته ومنظوماته بالحرف « ش » أو باسم « فتحى غسان » وبعد أكثر من ثلاث سنين قضاها فى تحرير الجريدة ترك عمله الصحفى وعاد الى لبنان وفى نيته السفر الى البرازيل حيث سبقه اليها بعض اخوته وأقاربه ٠ وفى سنة ١٩٢٥ ترك دمشق وودعها بقوله

هـذى يدى هلا حبست يـدى
أخشى عليها النار من كبدى

وفى أوائل عام ٢٦ ظهرت باكورة الشاعر (الأحلام) وهو ديوان صغير يضم ثلاثة أحلام تؤلف سبعة وعشرين نشـيدا ينطوى أكثرها على التشـاؤم وسبحات الخيال كمعهود شعر الشباب ٠

وفى عام ١٩٢٧ نزح الى البرازيل ٠

وقصـيدته فى « ذمة الزمان » ، التى نظمها شفيق بدء هجرته تعكس حالة نفس حزينة مفعمة بمشاعر الأسى والنقمة والرغبة فى المغامرة ، وكانت الثورة السورية اذ ذاك فى ابان فورتها ٠

ودعى واديا لنـا وشبابا
ان فى ذمة الزمان الايابا

وانفضى عن جناحك اللهو يا
يانفسى وقومى نغامر الاتعابا

حين لم ينفع البـلاد رباب
الشعر حطمته وعفت الربابا

وطنى موطىء الغريب ولا
أملك منه حتى الحصى والترابا

انـا لو لم يغش عينى ياس
لم أفضل على الشروق الغيابا

هذا الشـاعر المرفه كان مفرط الحس شـديد الشـعور بآلام الآخرين ، وقد لانت له الحياة وأقبلت عليه الدنيا ولكن رغـد العيش لم يستخفه ومن العجيب أن يقدر شـاعر على انتشـال نفسـه من وهـدة المادة وضجيج الآلة ليحلق فى جـواء الفـكر والشعر ٠

أبيت وللفـولاذ حولى جبـابر
حلاقيمها غصت بخيط معقـد

منى شاقها التقبل دوت بصـعقة
بهـا جلد يهوى على صـدر جلد

وقد نفح شفيق معلوف الأدب العربى بلحمة عبقر ، واتبعها « لكل زهرة عبير » و « نداء المجاديف » و « عيناك مهرجان » ثم اختار من هذه الأشعار باقة زاهية أسماها « سنابل راعوث » وقد آلت الى الشاعر رئاسة العصـبة الأندلسية آخر الأمر عن جدارة ، وشفيق مؤمن بنظرية الفن للفن ٠

وعلى الرغم من أن شفيق معلوف لم يحد عن الخط الفنى ، الذى انتهجه وارتضاه فثمة تبدل طرأ نتيجة لتطوره الطبيعى ٠٠ الا أنه لم يستطع أن ينسلخ عن نزعته المتشائمة ٠

وشفيق معلوف بمفهومه للفن يجعل كل همه منصرفا الى تجويد الشكل الشعرى اذ أن أول ما يميزه أنه فنان مصور ٠

فمفتاح شخصية معلوف الفنية أنه شاعر صناع لا يرضى بالخاطرة الأولى وهو فى حرص على وحدة العمل الفنى يعمد الى التخطيط المسبق لقصيدته ٠

والشعر فى نظره ليس فيضا تلقائيا ينفلت من القريحة كما ينفلت الماء من المطر ، ولكنه صوب العقول وعصارة النفوس ٠ ودواوينه هى ٠

الأحلام		بيروت سنة ١٩٢٦
عبقر	الطبعة الاولى	سان باولو سنة ١٩٣٦
عبقر	الطبعة الرابعة	سان باولو سنة ١٩٤٩
سنابل راعوث		بيروت سنة ١٩٦١
عيناك مهرجان		بيروت سنة ١٩٦٠
لكل زهرة عبير		بيروت سنة ١٩٥١
نداء المجاديف		بيروت سنة ١٩٥٢

شكر الله الجر :

وقد ولد فى قرية « يمشوش » من قضاء كسروان فى لبنان ، ولم يشر الشاعر الى سـنة ولادته خـلال ترجمة حيـاته التى تضمنتها مقدمة روايته النثرية « الشبح الأبيض » كما لم يشر الى ذلك جميع من ترجموا له ومن بينهم توفيق صنعون وجورج صيدح ، ويستدل من مقدمة ديوانه « زنابق الفجر » المطبـوع سنة ١٩٤٠ ان ولادته كانت سنة ١٩٠٢ غير أنه ذكر فى احدى رسائله أن ولادته سنة ١٩٠٥ ٠ وقد بدأ دراسته فى مدرسـة القرية على ابن عمه سليمان الجر صاحب المدرسة ثم مدرسـة الحكمة الشهيرة فى بيروت ٠ وفى عام ١٩٢٣ لبى شكر الله دعوة أخيه الأكبر الشاعر عقل الجر ، فرحل الى البرازيل حيث ساعده فى تجارته الواسعة مدة أربع سنوات ، ولكن الشوق الى وطنه ووالدته أعاده الى لبنان عام ١٩٢٧ فامضى هناك ما يقرب من عام عاد بعده ثانية الى البرازيل ، وخلال الرحلة زار أسبانيا ففتنته آثارها العربية وحفزته على نظم أشعار وافية فى غابر الاندلس الزاهر ٠

وفى البرازيل أقلع عن التجارة وتفرغ للصحافة فانشأ

مجلة « الاندلس الجديدة » عام ١٩٣١ – وهي مجلة شهرية !

وأصدر أيضا جريدة أسبوعية بعنوان الحرية وظل على ذلك زهاء اثنتى عشرة سنة حتى أصدرت حكومة البرازيل عام ١٩٤٢ مرسوما يقضى بايقاف الصحف الصادرة بلغات أجنبية لدواع تتصل بالحرب ، فعاد الى ممارسة التجارة وحين استانفت الصحف صدورها كان الشاعر قد قرر اعتزال الصحافة .

وأخيرا عاد الشاعر الى لبنان فى ١١ يوليو سنة ١٩٦٢ ليمضى فيه بقية حياته قرير العين :

لا تنهك العينين سهدا
فلقد كفاك ضنى ووجدا

آن الأوان ليستريح
فؤادك العانى ويهدا

فاطرح سلاحك للسنين
فقد لبست الشيب غمدا

واخلد الى الوطن الذى
أحببته قربا وبعدا

أول ديوان لشكر الله الجر « الروافد » طبع فى ريودو جانيرو ١٩٣٤ ، ثم زنابق الفجر ١٩٤٠ ، بريودو جانيرو ، وأغانى الليل فى بيروت ١٩٦٣ ، وله روايات نثرية « الشبح الأبيض » صدرت ببيروت ١٩٦٤ – ونبى أورفليس ١٩٣٩ ، والمنقار الأحمر ١٩٤٠ وهما بريودى جانيرو ، وقرطاجة فى بيروت ١٩٦٤ .

وقد كان شكر الله الجر شاعرا رومانتيكيا فى طبيعة مزاجه ومجمل شعره .

نعمة قازان :

شاعر من طراز فريد طاب له الشدو بعيدا عن جوقة العصبة الاندلسية ولد فى قرية جديتا اللبنانية سنة ١٩٠٨ وفى مدرستها تلقى دروسه الأولى ثم تابع دراسته فى الكلية الوطنية بالشويفات سنة ١٩٢٢ ، وتخرج فيها سنة ١٩٢٦ ، وفى العام التالى رحل الى البرازيل . وهو من القلائل الذين ابتسم لهم الحظ فى المهجر ، فلم تمض على اقامته فى ريو دو جانيرو أربع سنوات حتى كان أحد اثنين يملكان مصنعا من أكبر مصانع الأحذية فى أمريكا الجنوبية وهو (معمل غاندى) وهو على غناه يضع شعره بفوزه مع المظلوم والعانى والعامل ومعمله .

والتمرد والتحدى أبرز مايسم شخصية هذا الشاعر ، وشعره على السواء .. ظل ينظم الشعر وينشره فى مهجره على صفحات مجلة الشرق مذيلة بفتى البقاع الى أن طلع عام ١٩٣٨ بكتابه الشعرى «معلقة الأرز» وهو قصيدة تائية مطولة تقع فى «٢٤١بيتا» بث الشاعر خلالها أفكاره الخاصة فى شئون الانسان والروح وفى رسالة الفن والشعر ، وقد أحدثت هذه المعلقة وما تبعها من القصائد العشر التى نشرها قازان تحت عنوان « عيرونا » ضجة فى أوساط الجالية الأدبية .

وهذه المطولة تعكس مرحلة انعطاف حاسمة فى حياة قازان الأدبية ، فاكثر مانظمه قبل ذلك من شعر باسمه المستعار كان لا يختلف كثيرا فى موضوعه عما نعهده لدى سائر الشعراء ، ولكن فى معلقة الأرز أنكر كل شعر كان قد نظمه قبلها .

آليت أمحو بكفى ما كتبت بها
وقمت أملى على الأقدار أقدارى

نصبت بين زوايا النفس بيكارى
ورحت أعمل قدومى ومنشارى

غسلتها بصيامى عن رغائبها
طهرتها ببراكين من النار

أنكرت فى الله دينى أى انكار
ورحت أطليه من غير سمسار

نفضت قلبى من دينى ومن وطنى
نفضى من الأمس أفكارى وأشعارى

حطمت قيثارتى قطعت أوتارى
لمن أغنى مزاميرى وأشعارى

الحمد لله قد مزقت أستارى
وأشرقت بعد طوال الليل أنوارى

ويبشر قازان أن بدين (القرانجيل) الذى هو صورة الاتحاد بين الكتابين القرآن والانجليل

من ورائى الأزل
وأمامى الأبد

اننى فى الوجود
روحه والجسد

مؤمن بالنعيم
كافر بالجحيم

كما غلبت منازع الخير والمحبة على نفس الشاعر فلم ير فى الناس الا الكمال .

قد بصقت القذى عن عيونى
أصبح الناس كلهم كاملينا

ولقازان حملة جريئة على أحمد شوقى استأثرت منه باهتمام كبير سواء فى معلقته أو سائر شعره .

دعاة الأمير سلام عليكم
من الخارجين على الدعوة

لقد طلع الفجر من غمده
وبان اللباب من القشرة

ودار الزمان وما من يد
تعوق الزمان عن الدورة

ومات الأمير عليه السلام
فماذا لديكم من الجثة

ويقول

ليس فى الغرب مثل شوقى أمير
قد صدقتم فليس فيه حمير

ومجمل القول أن نعمة قازان مزاج متلاطم النزعات وجذوة من اللهب المستعر لا يعرف فى مذهبه الاعتدال .. فقد كان مسرفا فى الثورة على القديم الى أبعد حدود الاسراف ومندفعا فى تيار الجديد الى أقصى مجال الاندفاع ومع ذلك فشعره نفسه فيه كثير من صميم القديم ..

عقل الجر

ولد عقل الجر الشقيق الأكبر للشاعر شكر الله الجر عام ١٨٨٥ فى بلده جبيل (بيبلوس) .

وقد شارك مشاركة فعالة فى مناهضة الحكم العثمانى فى لبنان .. وسافر الى مصر وعمل مع نسيبه داود بركات فى تحرير الأهرام زهاء ثلاث سنوات ..

وفي عام ١٩١٤ رحل الي باريس في زيارة قصيرة ، وصادف

أن اندلعت الحرب فحالت دون عودته الى وطنه ، وعندئذ هاجر الى البرازيل واستقر فى ريودوجانيرو وعمل فى التجارة ومارس الى جانبها ألوانا من النشاط الأدبى ..

ويعد عقل الجر فى عداد المقلين من شعراء العصبة الأندلسية • وهو أكثر اندماجا فى المحيط البرازيلى وقصيدته «المستحمات» صورة من جوانب العيش الرضى التى اختلسها الشاعر فى مهجره :

خرجن الصباح خفافا عجالى
يلحن لفرط الدلال ثمالى

حسان هبطن مياه الخضم
فراح الاجاج بهن زلالا

بقايا النعاس بأجفانهن
تركن سيوف اللحاظ كلالا

وقبل نور الصباح الثغور
فزدن افترارا وزاد اشتعالا

ويتسم شعر عقل بروح المحافظة ، وقلما جنح منه الى التجديد، فقصائده كلها تكون على النسق التقليدى •

وله ديوان باسمه صدر فى بيروت سنة ١٩٦٤ •

(ميشال معلوف)

شاعر مقل وهو مؤسس العصبة الأندلسية وعميدها • ولد فى مدينة زحلة سنة ١٨٨٩ ودرس فى الكلية الشرقية الكاثوليكية وفى عام ١٩١٠ هاجر الى البرازيل ولحق بأخويه جورج وقيصر وعمل معهما فى التجاره وأصبح بعد حين من ذوى الثراء ..

وامتاز بخصال حميدة بوأته منزلة رفيعة فى قلوب الجالية العربية فى (سان باولو) وقد قام سنة ١٩٣٨ بزيارة وطنه وامتدت زيارته فاذا الحرب تقطع عليه طريق العودة الى مهجره فاقام فى بلدته زحلة .. وتوفى فى صيف عام ١٩٤٢ ـ وكان لنعيه وقع كبير فى المهجر وفى الوطن على السواء فاقيم حفل تكريم له • وجمع ما قيل فيه من شعر ونثر فى كتاب بعنوان (هيكل الذكرى) وفى آخره جمعت قصائد الشاعر المتفرقة ، ولم تستغرق أكثر من بضع عشرة صفحة ، ولميشال رواية نثرية شعرية » سجين الظلم » مثلت مرارا فى وطنه والمهجر ..

ومن قصيدته « كبد من تراب » ،

تمر الليالى كمر السحاب
وتمضى الأمانى كومض البروق
فحتام يغمر هذا الضباب
حواشى نفسى فلا تبصر
وتبحث عنك فلا تعثر
تراها أضاعت اليك الطريق
حنين وشوق وحب دفيق
تكابده كبد من تراب
فان يك فى الارض ماء وطيش
يحول ويفصل ما بينا
وكنت اتخذت السها موطنا
فيارب عجل بيوم الذهاب

« رياض معلوف »

شاعر غنائى الطابع شقيق فوزى وشفيق معلوف ولد فى زحلة فى يونيو سنة ١٩١٢ وتفقه على يد والده العلامة عيسى اسكندر• غادر الشرق عام ١٩٣٨ قاصدا باريس ونيويورك للنزهة والسياحة ، فادركته الحرب وهو في أمريكا الشمالية ، فعرج على البرازيل •

ويعد رياض معلوف الشاعر الذى جعل نتاجه الشعرى باللغة الفرنسية •

وأدب رياض معلوف يحمل طابعه الوجدانى وينطوى على نفس ظامئة الى الجمال تنشره فى جسد حواء وقد صدر له ديوان «غيوم» بالفرنسية فى سان باولو سنة ١٩٤٣ ، وهو في ٦٠ صفحة •

وديوان « تلاوين » فى باريس ١٩٣٨ ومن مؤلفاته الشعرية الأخرى ، مسامير العاج ، حبات الرمال ، الفراشات البيضاء وقد أهلته هذه المؤلفات لتمثيل لبنان فى مؤتمر الشعر الدولى الذى انعقد فى بروكسل سنة ١٩٥٤ برعاية الاوتيسكورنادى القلم الدولى والمجمع العلمى البلجيكى وقد اختيرت احدى قصائده (رومبا) لتكون بين المجموعة الشعرية التى صدرت فى باريس بعنوان قصائد فرنسية لشعراء غرباء •

وبالعربية صد لرياض ديوان (الاوتار المتقطعة) وهى باكورة انتاجه الشعرى فى مصر عام ١٩٣٣ وهو فيه يميل الى الطابع المتشائم •

اما فى ديوانه (خيالات) وهو الأثر المهجرى الوحيد لرياض فيعكس طورا آخر فى حياة الشاعر الادبية وان كان لا يزال ميالا الى التشاؤم والسوداوية القاتمة •

حسنى غراب

حسنى غراب بن رشيد غراب شاعر مقل ولد فى مدينة حمص سنة ١٨٩٩ هاجر الى البرازيل سنة ١٩٢٠ ومارس التجارة ولكنه لم يثر ، امتاز بخصال خليقة رفيعة وشعره قسمة بين عاطفة الذاتية ونزعته القومية •

أبعد حمص لنا دمع يراق على
منازل أم بنا من حادث هلع

دار نحن اليها كلما ذكرت
كانما هى من أكبادنا قطع

وملعب للصبا نأسى لفرقته
كأنه من سواد العين منتزع

وقد مات بعد ميشال معلوف بحوالى عامين •

نصر سمعان

هو شاعر آخر نظم الشعر فى المهجر دون أن يكون له نصيب من المعرفة بقواعد اللغة وعلم العروض ولد ببلدة (القصير السورية » من أعمال حمص سنة ١٩٠٥ ونزح الى البرازيل سنة ١٩٢٠ وكان فى طليعة مؤسسى العصبة •

والغربة هي التي فجرت الشعر في قريحة سمعان وجعلت قصائده صدى لنفسه التائهة ومرآة لمنازع قومه•• وأشعاره التائهة في صحف المهجر ومجلاته قد لا تنطوى دائما على المعنى العميق والخيال المتوثب ، ولكنها تتسم بما تتسم به النفثات من حرارة وصدق •

قيصر الخورى (الشاعر المدنى)

قيصر سليم الخورى • شقيق أصغر للشاعر القروى ولد سنة ١٨٩١ ونال شهادة مدرسة الفنون في صيدا سنة ١٩٠٩ ثم انصرف الى التعليم مدة أربع سنوات هاجر بعدها الى البرازيل بصحبة اخيه سنة ١٩١٣ •

عمل بالتجارة وقرض الشعر ولكن سعى الرزق استغرق جهده، وعندما اتخذ أخوه لقب الشاعر القروى أطلق على نفسه لقب الشاعر المدنى ••

وهو يبدو من خلال قصائده كتلة من الاحساس والشعور •

يوسف اسعد غانم

وقلما تجلت تجربة المهاجرة بحرارتها وعمقها كما تجلت لدى هذا الاديب ، وقد كان زجالا وشاعرا وكاتبا •• هاجر الى البرازيل سنة ١٩٢٦ •

يقول « ليتنى كنت منصرفا الى الادب وحده فاسكب فيه قلبى وروحى وعقلى وشعورى ، وأموت على دينه » •

وقد دأب الشاعر يحلم بالعودة الى الوطن ويتطلع مستمرا الى الأفق ، فكان ينحو في عاطفته منحى صوفيا حالما •• حتى آل به الامر في النهاية الى الانتحار في مارس عام ١٩٦٥ •

جبران سعادة

ولد في بلده أميون بلبنان سنة ١٨٩٨ ودرس في المدرسة الأميركية بطرابلس ثم نزح الى البرازيل عام ١٩١٤ •• وهو من شعراء العصبة المغمورين ولعل السبب في ذلك بعده عن سان باولو مركز الحركة الفكرية ، واكثر قصائده تحمل طابع الشعر المهجرى من المزج بين الغزل والطبيعة ، وايثار اليسر والسهولة في الاسلوب •

***

صدر شعراء العصبة الاندلسية عن اتجاه واقعي يبلغ في كثير من الاحيان حد الالتزام في معالجة قضايا العرب المصيرية ومعضلاتهم الاجتماعية ، يحدوهم في ذلك ايمان عميق بسمو الرسالة التى يحملونها وجلال الغاية التى يبشرون بها •• وكانت سمات الحدة والتطرف طابع الكثير من هذا الشعر الواقعي الذى انصب دون هوادة على ما استقر في عقلية الأمة من رواسب اجتماعية ، وبدع دينية •

لقد اتسعت دائرة الاحساس الذاتى لدى شاعر العصبة الاندلسية ، فانطلق الى رحاب المجال الجماعى •• ذلك الصعيد الشامل الذى تتجاوب فيه عبر الافراد مطامح انسانية سامية •

ويرى الباحث أن أصالة الشاعر ليست في تفرده فحسب ، بل في قدرته على ايقاظ الاستجابة العاطفية والفكرية لدى الآخرين•

ولقد دأب شعراء العصبة على جعل أدبهم نقدا للحياة وقطعة منها •• وآمنوا أن الجمال اشراق الحياة •• ورسالة الفن لديهم لم تكن لتنفصل عن الحياة • والشعر في عقيدتهم هو الذى يعمق الشعور بها وخلقها خلقا جديدا •

***

وأهم ما نخرج به من هذه الدراسة هي خصائص عامة بارزة ميزت شعر العصبة الاندلسية من سائر الادب العربى في طليعتها ••

أولا : اندماج الشاعر المهجرى بالطبيعة •• فقد جعلها ملاذه ومعبده •• وموطنه وحبه والهامه ، انها العالم المطمئن ، الذى آثرته نفس الشاعر الرومانتيكى في غربته ووجدت الراحة في أحضانه • •وكما وجدت هذه الظاهرة من قبل في أدب الاندلسيين •• فاننا نجدها في أجلى صورها لدى هؤلاء الاندلسيين الجدد •• وقد كان لشعراء العصبة من ذلك صور طريفة أغنت شعرهم ولونته بالوان جميلة •• فالطبيعة المجردة البكر التى تمثلت في الغاب هي التى استهوت شعراء العصبة الاندلسية واستأثرت باهتمامهم •

ثانيا : التشاؤم • وعلى الرغم من أن الكون ينطوى على النور والظلام ، والحياة تنطوى على المللذات والآلام والانسان ينطوى على الخير والشر ، فقد كان الشعراء في مهجرهم أكثر احساسا بالجانب القاتم من الحياة ، وكان قلوبهم فطرت على الحزن ، لقد زادهم الاغتراب أسى فاكثروا الشكوى وأطالوا النواح •

وكان ذلك منهم جانبا بارزا من جوانب الحالة الرومانتيكية التى جللت شطرا من أدبهم بالسواد •

لقد كان شاعر العصبة يبدو غريبا أبدا عن عصره وقومه ، وقلما قال قصيدة لم يشك فيها •

ثالثا : التحرر الفكرى •

لقد آثر الشاعر الحرية منذ أن ثار على واقعه وهجر أرضه ثم أطلق لفكره العنان ، وأهوى بمعلول الهدم على كثير مما تواضع عليه المجتمع •• وقد بدأ هذا التطرف في التنديد برجال الدين ونظم الكنيسة ، حتى تعدى ذلك الى الانجيل والى المسيح •• وبلغ في كثير من الأحيان حد التجديف على الخالق •• فكانوا في ذلك أشبه بسيل كان حبيسا ثم اندفع الى أبعد مدى ••

رابعا : الواقعية ٠

ان الرومانتيكية على شدتها فى نفوس شعراء العصبة لم تستطع أن تقطع صلتهم بعصرهم وتبعدهم عن واقع الحياة بل ان هذه الرومانتيكية التى أدت الى انطواء الشاعر المغترب على نفسه زادته ضيقا بعالم الحقيقة وثورة على الواقع المألوف ولهذا كان سخط شعراء العصبة على مجتمعاتهم عاما ولم يتحفظوا فى مهاجمتها ٠ وما استقر فيها من عقائد سياسية أو دينية ٠٠ وقلما تناولوا ذلك الواقع الا ثائرين ٠

ومن هنا كان الشعر الواقعى الغزير الذى تجلى فى الاتجاه القومى ، وفى التيار الاجتماعى ٠

وكانت الشدة والصراحة والجرأة طابع هذا الشعر ، وما هذه الصفات فى حقيقتها ، الا الخصال الاصيلة التى تحلى بها العرب منذ سالف العصور ٠

وقد بلغت هذه الواقعية فى كثير من الاحيان حد الالتزام فى شعر فرحات والقروى وسمعان ٠

كانوا يرون فى الشعر عقيدة وفى الشاعر معلما بل رسولا لقد فتحوا عينا على واقعهم ، وعينا على فنهم وفهموا الشعر فائدة ومتعة وحقيقة وخيالا وواقعا ومثالا ٠

ووجدوا أن الادب الحق ما كان رسالة وجمالا ٠

وقد جعل الباحث رسالته فى أربعة أجزاء مهد اليها بمدخل قصر فيه القول على حركة المهاجرة الى البرازيل بوجه خاص والأثر الذى تركته زيارة امبراطور البرازيل دون بدرو الثانى للشرق العربى والاراضى المقدسة فى فلسطين وحمله الى بلاده بعض الهدايا من المخطوطات العربية ٠ وما أعقب هذه الزيارة من تنشيط لحركة المهاجرة الى البرازيل ٠

ثم شرع فى الجزء الاول من هذه الرسالة بدراسة الحياة الأدبية فى المهجر البرازيلى ، فتناول التفاعل الفكرى والتمازج الثقافى الذى تم بين العرب والبرازيليين٠٠ وماأعقب ذلك من أخذ وعطاء وتأثر وتأثير٠٠ ثم عرض لاستجلاء بيئة الثقافة العربية التى كانت التربة الصالحة لازدهار أدب العصبة الاندلسية ، وما انطوت عليه هذه البيئة من مؤسسات اجتماعية ومدارس ومعاهد وصحف ومنتديات ومكتبات ٠٠

وفى الجزء الثانى ٠٠ عمد الى رصد المنازع الأساسية التى سادت شعر العصبة الاندلسية ، وغلبت على شعرائها مما يشكل الموضوعات البارزة التى كانت محور المضمون الشعرى ، فدرس من خلال الشعر ظاهرة الغربة وحياة المشقة ثم اتبع ذلك فصولا أخرى مسهبة تناول فيها سائر المنازع العامة فى شعر العصبة الاندلسية ٠٠

والجزء الثالث ٠٠ كان نقدا وتقويما لشعر العصبة الاندلسية ودراسة لعناصر الشكل والاسلوب فيه ، وقد درس خلاله جانب الشعر القصصي الذي تخذه عدد من شعراء العصبة وعاء فنيا لقرائهم ٠٠ ثم تحدث عن الخصائص الفنية فى هذا الشعر مستجليا فى ذلك معالم التقليد والتجديد ، من خلال دراسة عناصر الصورة والوزن واللغة ٠

وكان الجزء الاخير من هذه الرسالة مقصورا على دراسة شعراء العصبة ٠

***

الدكتور عبدالحميد يونس ٠

وقد بدأ مناقشة الباحث الدكتور عبدالحميد يونس وقد أثنى سيادته على مجهود الباحث ٠٠ ولكنه أخذ عليه بعض المآخذ مثلا : ٠٠ فى رأيه أنه كان من الافضل أن يبدأ الباحث بدراسة الشعراء أولا ومن خلال هذه الدراسة يستنبط الظواهر العامة لا العكس كما فعل الباحث٠

وقد رد عليه الاستاذ عمر الدقاق بقوله انه حاول هذا ولكنه أحس بالتكرار ولذلك اتبع المنهج الذى اختاره وهو دراسة الاتجاهات العامة ٠

وتساءل عن السبب الذى من أجله لم يحاول الدارس التعرض لفن الزجل خاصة وأن شاعرا كبيرا كالقروى كان ينظم المقطعات الصغيرة ويلحنها فى المحافل ٠

وأجاب الباحث بأن موضوع الرسالة : الشعر الفصيح ٠

الدكتور عبد القادر القط ٠

***

وتحدث الدكتور عبدالقادر القط ، فقال :

ان هذه الرسالة الممتازة اضافة حقيقية للدراسات الادبية الحديثة فقد جلت جوانب كانت لا تزال فى حاجة الى عناية الدارسين لأن شعراء المهجر الشمالى وارتباطهم باتجاه التجديد ، أغرى الدارسين بهم ، على حين أهمل شعراء المهجر الجنوبى ، حين استقر فى نفوس الناس أنهم انطباعيون غير مجددين ٠

ومن ميزات الرسالة انها خالية تماما من الحشو فالباحث يقصد الى الموضوع قصدا مباشرا ، وينهج نهجا علميا حين أتبع العام بالخاص ٠

ولكنه اعترض على كون الدارس نسب الشعراء الى الرومانسية، ثم عاد فنسبهم الى الواقعية وهذا لا يجوز الا خلال تطور نفسى خاص ٠٠ وفى رأيه ان السيد عمر الدقاق انما اراد بالواقعية واقعية الموضوع وهى لا تستمد طبيعتها من طبيعة الموضوع ، وطريقة تعبيره عنها ٠٠ فكل موضوع عليه أن يعالج بطريقة، رومانسية فى صورة واقعية ٠٠

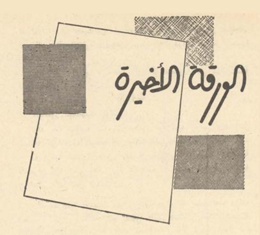
***

الدكتور مهدى علام

وأخيرا تحدث الدكتور مهدى علام فأثنى على الجهد الذى بذله الدارس فى الاتصالات الشخصية وأحس انه كان يأخذ رأى المعاصرين بشىء كثير من الاحتياط ، كما انه وفق الى تصحيح أخطاء للمؤلفين السابقين ٠

كما ذكر له حسن استفادته بالملاحم ٠٠ ودقة مراجعه ٠

وقد نال الباحث على رسالته درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى ٠



مازال أستاذاً

اذا كان من حق الجديد علينا أن نرحب به ونشجعه ونتحمس له ، فان واجبنا نحو القديم ألا نغمطه حقه أو نجحده ، أو نهمله بدعوى الحماسة للجديد · وأهل بلادنا الطيبون يقولون - وما أكثر ما نطقوا بالحكم الغاليات - ان من ليس له قديم يستحيل أن يكون له جديد ، ومن فات قديمه تاه !

ودارس الأدب ، بوجه خاص ، عليه أن يضع هذه الحقيقة دائما نصب عينيه ، فلا جديد فى الادب الا وقد تأثر ، بصورة أو بأخرى ، بالقديم وأخذ عنه ، وتتلمذ عليه ، قبل أن يشب عن الطوق ، ويقف على قدميه كائنا سويا متميز الملامح والقسمات ·· وليس هناك أدب يثبت وحده فى صحراء قاحلة بغير صلة تربطه بسابقيه ، ولا جذور تمتد فى التربة التى مهدتها وخصبتها أيد كثيرةتقدمت عليه··وواضح أن المقصود بالجديد والقديم هنا الممتاز الاصيل من كل منهما ·

وما لم يتنبه دارسو الأدب الى هذه الحقيقة ، فلن يزيد أى أديب ، مهما سما قدره ، سواء أكان جديدا أم قديما ، عن أن يكون لبنة ملقاة فى عرض الطريق ، ولن يتكون لنا أبدا ذلك البناء الراسخ المتماسك الذى نستطيع أن نسميه أدبنا المصرى الحديث ··

ومنذ أيام سمعت عن موقف غريب لأستاذ أجله وأقدره على البعد ، فقد أبدى رأيا فى كتاب يضم عددا من المقالات عن القصة القصيرة ، لا بحكم تخصصه ، ولكن بحكم عضويته فى لجنة من شأنها أن تقر الكتاب أو ترفضه ، فاذا به يطالببرفض الكتاب مرة ، وباعادة طبع بعض ملازمه مرة أخرى ، لا لشىء الا لانه لم يحو مقالا عن أحد قصاصينا الشبان المرموقين ·

قد يكون هذا الموقف مفهوما ، لو ان الكتاب كان دراسة تاريخية لفن القصة القصيرة عندنا ، أو لمدارسها واتجاهاتها ·· وحتى فى هذه الحالة ، كنا نتوقع من ذلك الاستاذ أن يلاحظ ان الكتاب لا يحوى مقالات عن محمد تيمور ، وطاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، وتوفيق الحكيم ، ومحمود كامل ، ويوسف حلمى ، ويوسف جوهر ، ونجيب محفوظ ··· وغيرهم ممن وضعوا أسس فن القصة القصيرة فى أدبنا وطوروها الى مستوى ، لولاه ما أمكن أن يظهر ذلك القاص الشاب المرموق أو غيره من أبناء جيله ·

لو أن الاستاذ اعترض على الكتاب لخلوه من مقالات عن هؤلاء ومعهم الكاتب الشاب ، لبدا موقفه معقولا بعض الشىء ، رغم انه قد تطلب من الكتاب شيئا آخر غير ما قصد اليه · أما أن يعترض عليه لا لشىء الا لأنه خلا من مقال عن هذا الكاتب بالذات ، ومنفردا ، فى الوقت الذى تشير فيه مقدمته اليه اشارة، رأى الاستاذ انها تسىء اليه والى اتجاهه ، وهى فى حقيقة الامر لا تعدو أن تكون تقريرا للمعنى الذى استهللت به هذا المقال ·· فهذا هو الغريب حقا ··

على أنى ألتمس لهذا الاستاذ بعض العذر فى موقفه، اذ أن تبعته لا يمكن أن تقع عليه وحده ، خاصة وهو غير المتخصص فى أى فرع من فروع الادب.، وانما الجانب الاكبر من التبعة يقع على حركتنا النقدية المتخلفة ، التى ما زالت تميل مع الأهواء ذات اليمين وذات اليسار ، دون معايير موضوعية تضبطها ، أو نظرة تاريخية أمينة توجهها ، فترتب على ذلك أن أغفلت بعض الادباء الناضجين تماما ، فى حين أسرفت فى

الاشادة بغيرهم ، فاحتلوا مكانة أكبر من انتـاجهم بكثير ٠٠ وكادت تسود فى جونا الادبى أحكام متسرعة طائشة ، كتلك التى تنصب « يوسف ادريس » رائدا للقصة القصيرة فى أدبنا ، أو التى تصر على أن « نعمان عاشور» هو أول من كتب المسرحية الواقعية الاجتماعية!

ومن أبرز الامثـلة على تخلف حركتنـا النقـدية وانحيازها ، أن كاتبا ناضجا كيوسف جوهر ، كان له دوره القوى الواضح فى تطوير القصة القصيرة واثرائها ، لم تكتب عنه حتى اليوم مقالة نقدية واحدة ، على الرغم من مئـات القصص التى نشرها فى أكبر صـحفنا ومجلاتنا ، والمجموعات القصصية التى أصدرها ٠٠

والمسألة ليست مسالة شخص يوسـف جوهر ، أو غيره ممن أغفلتهم حركتنا النقدية ، وانما هى أخطر من ذلك بكثير ، لانها تتعلق بتاريخ أدبنا نفسه ، ومدى الخسارة التى يمنى بهـا حين لا يضم الى بنيانه ذلك الانتـاج الناضج الأصـيل الذى كتبه أولئـك الادباء بالفعل ، وذلك الذى كان من الممكن أن يكتبوه لو وجدوا صدى لانتاجهم عند النقاد ٠

وبالنسبة ليوسف جوهر بالذات ، لا أعتقد أنه خسر شيئا بتجاهل النقد له ، بل لاشك أنه كسب ، فقد ساعده ذلك على أن يتجه بكل جهوده الى السينما ، وسرعان ما أصبح واحدا من أبرز كتابها ، ان لم يكن أبرزهم جميعا ، واستطاع بمواهبه وثقافته أن يحول الكتابة السينمائية من مجرد وسيلة للكسب الى عمل فنى خلاق ، وحسبنا أن نشـير الى حواره الرائع فى فيلم « دعاء الكروان » لندرك أثره الخطير فى النهوض بمستوى الفيلم المصرى ٠

غير أن نجاح يوسف جوهر فى مجـال السينما ، لم يصرفه عن حبه الأول للقصة ، فما زال يحن اليهـا بين الحين والآخر ، فلا يملك الا أن يسـتجيب لداعى الشوق الملح ، ويكتبها على فترات متبـاعدة ولعل من مظاهر حرصه على ألا تنقطع صلته تماما بالقصة القصيرة تلك المجموعة التى أصدرتها له أخيرا دار المعارف بعنوان « نار ورماد » ٠

تضم مجموعة «نار ورماد» خمس عشرة قصة متنوعة الموضوعات والاتجاهات ، وان جمعت بينهـا انسانية عميقة تطل عليـك من كل صفحة من صـفحاتها ، وحسـاسية رقيقة تلتقط أدق التفصيلات فى الحيـاة الخارجية والنفسية الداخلية على السواء ، وتسجلها فى أقل كلمات وأصدقها ، وأقدرها على التأثير والايحاء ، وكذلك اقتدار فنى واضح ، وخبرة عريضة بحرفية كتابة القصة القصيرة على اختلاف أنواعها ومدارسها ، ثم سيطرة تامة على التعبير اللغوى وقدرة فائقـة على التشبيه الموحى المبتكر ٠

فى المجموعة قصـتان وطنيتـان ، الأولى وهى « نار ورماد » تربط بين الكفاح الوطنى سنة ١٩١٩ وبين تحقيق الجلاء عام ١٩٥٤ من خلال ذكريات سائق ترام فقد ساقه برصاص الانجليز ، وفقد بعد ذلك ولده الوحيد برصاصهم أيضـا ، وتصور أثر جلائهم عن البلاد فى نفسه الجريحة المهيضة ٠٠ وتصور الأخرى ، وهى « الدوام لله » من خلال موقف واحد أثر قيـام الثورة على علاقة مالك الأرض المستبد المستقل بالفلاحين البسطاء المظلومين ٠٠ والقصتان من أنضج الاستجابات الفنية التى أتيح لى قراءتها ، لأحداث الثورة ٠

وفى المجموعة أيضا عدة قصص تشرح بعض مفاسد نظامنا الاجتماعى ، من أهمها ثلاث قصص كتبت قبل قيام الثورة ٠

وقد يكون فى المجموعة قصص اجتماعية انضج فنا وفكرا من تلك الثلاث التى كتبت قبل الثورة ، وانما أشير الى هذه القصص بالذات لأنها هاجمت الفسـاد المستشرى فى حياتنا وهو متربع على دست الحـكم ، وأوضحت الفوارق الطبقية الصارخة وصانعوها فى السلطة ، وهذا بلا شك أقيم وأشق بكثير من تصوير الفساد والفوارق بعد أقصاء أصحابها وصانعيها عن مراكز السلطة ٠

وما أكثر القصص التى تستحق التوقف والمناقشة فى هذه المجموعة الممتازة ، وأخص منها بالذكر قصة « الأكذوبة » التى كتبها قلم شـاعر موهوب ، عميـق الاحساس بآلام المحرومين ، دقيق التصـوير لآمالهم ومشاعرهم الدفينة ٠ ولكنى لم أقصد اليوم الى دراسة هذه المجموعة أو نقدها ، حسبى أن أضرب مثلا صارخا على مدى انحراف حركتنا النقدية ، وأن أقول ليوسف جوهر ان تقصـير النقد فى حقه لاينبغى أن يؤثر فى روحه الخصبة الحساسة ، يكفيه أن أى منصـف يقرأ مجموعته هذه لابد وأن يحس أثر بصماته واضحة فى كتابات كثير من كتاب القصة الجدد ، ومن بينهم بعض من يسرف النقد فى الاحتفاء بهم ، وانه رغم التطور الكبير الذى طرأ على فن القصة القصيرة عندنا ، فما زال كاتب « نار ورماد » أستاذا من أساتذتها ، وحرام أن تصرفه السينما تماما عن متابعة جهوده فيها ، وتفرض عليه هجر حبه الأول والأصيل ٠

فؤاد دوارة